காட்சிப்பிழை திரை

இதழ் : 12 ரூ.20 பிப்ரவரி-மார்ச் 2012 தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்

தமிழ் சினிமாவின் பணி முடக்கம்

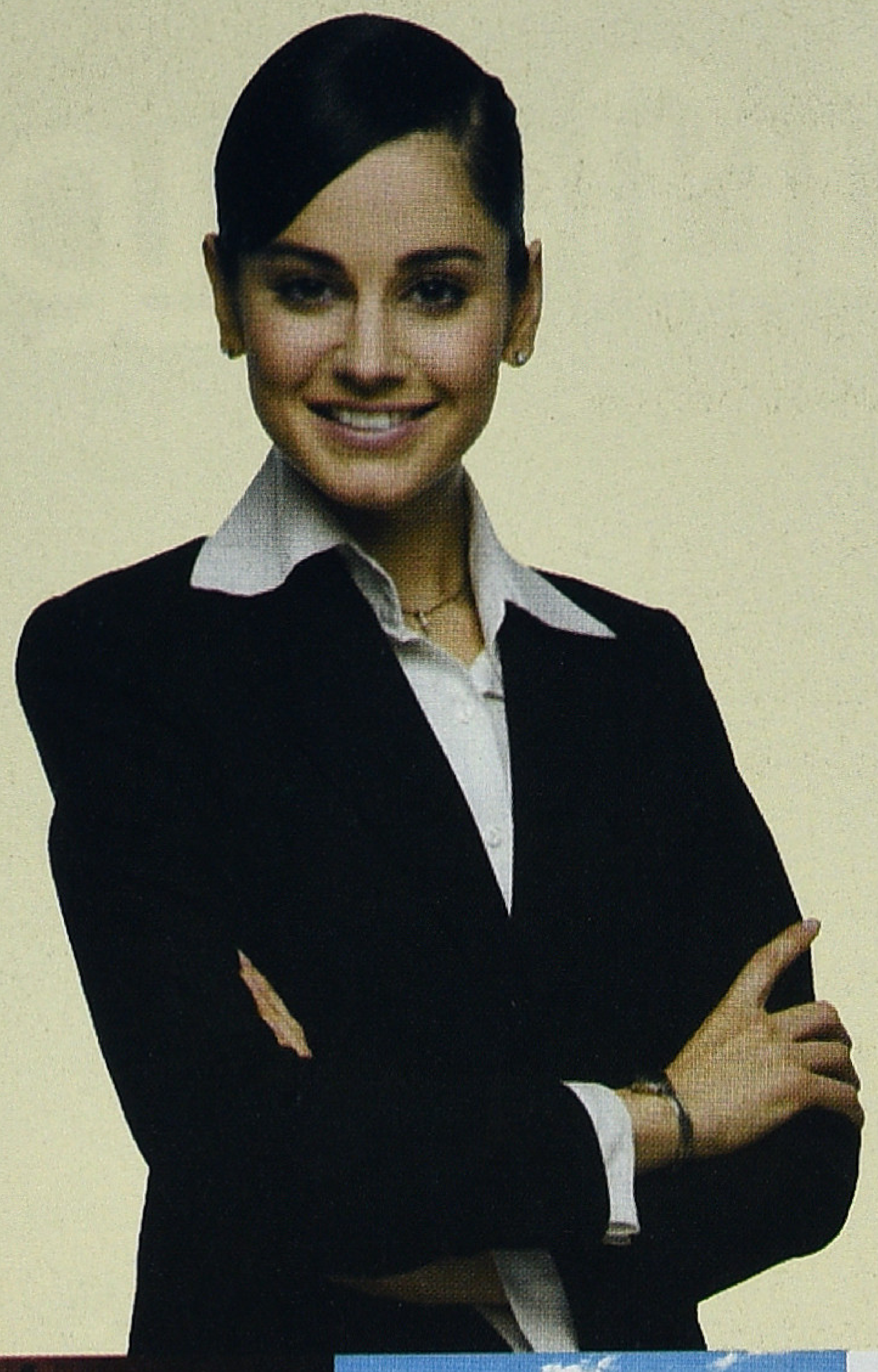
நண்பன், காதலில் சொதப்புவது எப்படி

கருத்துத் தொகுப்பு

தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவமும், தமிழ் சினிமா வரலாறும்

அசோகமித்திரன் கலாப்ரியா

புதிய தொடர்கள்



"SURYA has made me become a great unstoppable force."

TRANSFORMING LIVES - SHAPING THE FUTURE

- Dedicated academicians
- Excellent study environment
- Industry oriented education & training
- Strategic tie-ups with industry leaders
- State-of-art lab facilities
- Elite auditorium with online learning facilities
- Homely hostel facilities
- Sport facilities - Tennis/ Basket Ball/ Billiards/ Snooker
- Language, communication and personality development
- Result oriented placement cell/ campus recruitment.

Courses Offered:

- B.E - Electrical and Electronics Engineering
- B.E - Electronics and Communication
- B.E - Computer and Engineering
- B.E - Mechanical Engineering
- B.E - Civil Engineering
- B.E - Automobile Engineering
- B.E - Aeronautical Engineering
- Masters of Business Administration

SURYA

Future begins here

SURYA SCHOOL OF ENGINEERING & TECHNOLOGY

GST Road. Vikiravandi - 605 652, Villupuram District.
Phone: 04146 - 226 303 | e-mail: scet08@gmail.com

Approved by All India Council for Technical Education (AICTE), New Delhi.
Affiliated to Anna University, Chennai.

VISIT: www.scet.org.in **CALL:** 04146 - 233139/140

ADMINISTRATIVE OFFICE
668, Nehruji Road, Villupuram 605602.
Phone: 04146 - 226 303

TRUST OFFICE
20-L/GD Ramaniyam Towers,
Greenways Road, R.A. Puram, Chennai - 28.
Phone: 044 - 4206 7663

www.sarojads.com

காட்சிப்பிழை திரை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்

இதழ் : 13 பிப்ரவரி-மார்ச் 2012

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

இணை ஆசிரியர்
ராஜன் குறை (94878 77939)

துணை ஆசிரியர்
வசந்தகுமாரன்

ஆசிரியர் குழு
மதுரை பாபு
மோனிகா
சுந்தர் காளி
முகமது சஃபி

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

ஆலோசனைக்குழு
தியடோர் பாஸ்கரன்
தேவேந்திர பூபதி
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்

சந்தா விபரம்		
	உள்நாடு	வெளிநாடு
ஆண்டுசந்தா	ரூ. 200	ரூ. 1500
ஆயுள் சந்தா	ரூ. 5000	ரூ. 30000

kaatchippizhaithirai எனும் பெயருக்கு பணவிடை (DD) காசோலை (Drawn on Indian Bank, Mylapore, Chennai) மூலம் அனுப்பலாம். வெளியூர் காசோலைக்கு ரூ.25 சேர்த்து அனுப்புக.

முகவரி
மே/பா. ரியல் இம்பேக்ட் சொல்யூசன்ஸ்
12, மூன்றாவது தெரு
கிழக்கு அபிராமபுரம்
மைலாப்பூர்
சென்னை 600 004.
தொலைபேசி : 044-24984433 / 73589 51769
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com
வலைதளம்: www.kaatchippizhai.com

யாருக்கு யாரைக் கண்டு பயம்? 3
அசோகமித்திரன்

சுவரொட்டி! 5
கலாப்ரியா

தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவமும், தமிழ் சினிமா வரலாறும்: ஹரிதாஸ்-மீட்சியை தேடியலையும் வெளிகள் 10
ராஜன் குறை

நண்பன் பற்றி கருத்துத் தொகுப்பு 17
ராஜன் குறை
உறங்காப்புலி
தான்யா

நிழல்முற்றம்: சில நினைவுகள் 22
பெருமாள் முருகன்

தமிழ்த்திரையின் மகத்தான பாடல்கள் 27
மகுடேசுவரன்

தமிழ்வாணனின் நடுக்கம் 31
மின்னல்

பணிமுடக்கம்: பழைய படைப்பாளிகளும், புதிய FEFSIயும் 34
தங்கவேலவன்

மறைந்துபோன தடங்கள் 42
வசந்தகுமாரன்

உலகமயமாதலும் தமிழ்வெகுசன இசையும்: ஏ.ஆர்.ரஹ்மானை முன்வைத்து 46
இரா.ப்ரபாகர்

ஒண்ணும் ஒண்ணும் மூணு 51
சஃபி

முன்னணிப் படங்களும் பின்னணிக் கதைகளும் 56
பெரு. துளசி பழனிவேல்

காதலில் சொதப்புவது எப்படி-கருத்துத் தொகுப்பு 60
ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன்
ராஜன் குறை
சுபகுணராஜன்

ஆசிரியர் பக்கம்

நிறுவனமாக மாறவேண்டியதன் அவசியத்தை உணர்த்தியது கடந்தமாத நிகழ்வுகள். காட்சிப்பிழையின் வீச்சை அடுத்தகட்டத்திற்கு நகர்த்துவதற்கான சாத்தியங்களும், அதை செய்துமுடிக்கவியலாத உட்கட்டமைப்பும் ஒரு தீவிரமான திட்டமிடலுக்கு நகர்த்தியிருக்கிறது. அடுத்த சில மாதங்களில் அதனை நடைமுறைப்படுத்திவிடலாம் என்ற நம்பிக்கை பிறந்திருக்கிறது. இந்த நம்பிக்கைக்கு உரமூட்டும்விதமாக தமிழ் வாசகவெளியில் வெகுகாலமாக பெரும்பங்காற்றிவரும் மூத்த எழுத்தாளர் அசோகமித்திரனும், கவிஞர் கலாப்ரியாவும் எழுதத் தொடங்கியிருக்கின்றனர். தமிழ் சினிமா குறித்த காத்திரமான பதிவுகளை ஏற்கனவே செய்திருக்கும் இவர்களிடம் காட்சிப்பிழை வாசகர்களுக்குச் சொல்ல இன்னும் நிறைய இருக்கிறது.

தெல்யூஸின் கோட்பாடுகளின் வெளிச்சத்தில் தமிழ்த் திரைப்படங்களை ஆய்வுக்குட்படுத்தும் தொடர் ஒன்றை ஆரம்பிக்கிறார் ராஜன் குறை. தமிழ்த் திரைப்படங்கள் குறித்த சிந்தனைகளை அடுத்த கட்டத்திற்கு எடுத்துச் செல்லும் வாய்ப்புகள் கொண்டது இந்தத் தொடர். இதனை ஒட்டி உரையாடல்கள் நடந்தால் இன்னும் சிறப்பாய் இருக்கும். காட்சிப்பிழையின் சிறப்பு அம்சமாக இருந்துவந்த நேர்காணல் இந்த இதழில் இடம் பெறமுடியாமல் போனதற்காக வருந்துகிறோம். கலந்துரையாடல்களின் இடத்தை கருத்துக் கோவைகள் இட்டு நிரப்பமுயல்கின்றன. வெகுமக்கள் சினிமாவுக்கான ஆய்விதழ் என்று அறிவித்துவிட்டு மாதத்திற்கு ஒன்று அல்லது இரண்டு படங்கள்பற்றி மட்டும் கவனம் கொள்வது அபத்தமானதுதான். தமிழில் வெளிவரும் பெரும்பான்மை படங்களை, சினிமாவை மட்டுமே தமது கச்சாப்பொருளாக்கும் பெரும் வணிகப்பத்திரிக்கைகள்கூட கவனிக்கத்தவறுவது வாடிக்கையாகிவிட்டது. இதை சமன் செய்யும் முயற்சியாக வாசகர்களுக்கான விமர்சனப் பக்கங்களை ஒதுக்கியுள்ளோம். இனி வாசகர்கள், குறிப்பாக காட்சி ஊடகவியல் மாணவர்கள், தங்கள் ரசனையைக் கூர்தீட்ட இந்தப் பக்கங்களை பயன்படுத்தலாம். விமர்சனங்கள், ஆசிரியர் குழுவின் பார்வைக்கு வைக்கப்பட்டு அதன் ஒப்புதல் பெற்று வெளியிடப்படும்.

திரை உலகில் நடந்துவரும் வேலைநிறுத்தத்தை அக்கறையோடு கவனிக்க விழைகிறது காட்சிப்பிழை. தொழில்முடக்கத்தின் பல்பரிமாணப் போக்குகளை வரலாற்றுரீதியாக 'தமிழரின் சினிமா' தொடரில் பதிவுசெய்திருக்கிறார் தங்கவேலவன். ஆர்வமூட்டும் பின்னணித் தகவல்களும், அவைகுறித்த அவரது பார்வையும் ஒரு புதிய வெளிச்சத்தை வழங்கலாம்.

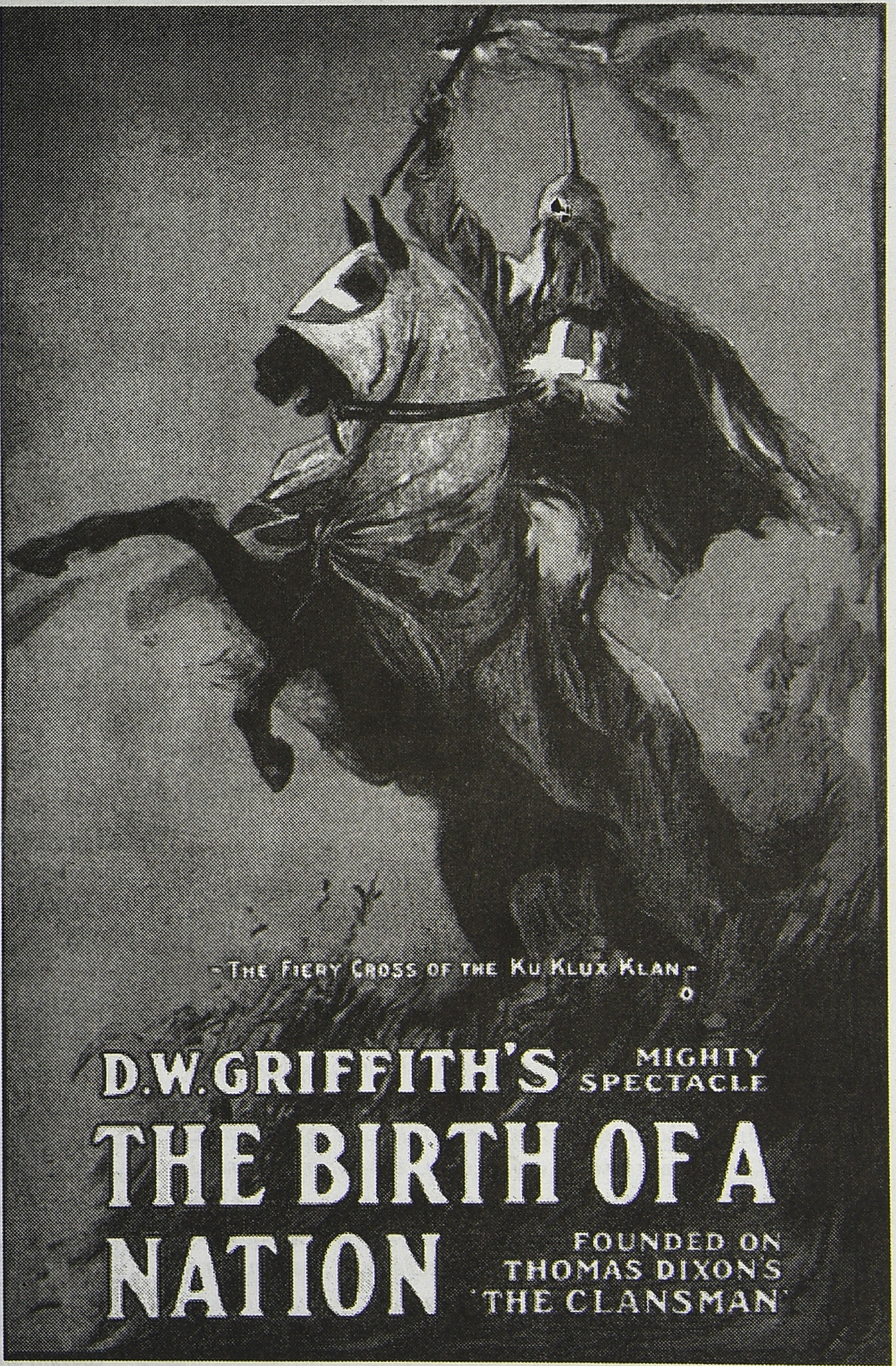
யாருக்கு யாரைக் கண்டு பயம்?

அசைவைப் படங்களில் பதிவு செய்யத் தொடங்கியபோது அந்தக் காட்சிகள் சில நிமிடங்களே நீண்டிருக்கும். நான் அத்தகைய காட்சியை இருமுறை பார்த்திருக்கிறேன். சிகந்தராபாத்தில் அது ஒரு பல்சுவை நிகழ்ச்சி. கோஷ்டி நடனம், பாட்டு, ஒரு சிறு நாடகம், ஒரு தனி நடனம், ஒரு சிறு நகைச்சுவை நாடகம் இவற்றுக்கு மத்தியில் பத்து நிமிடங்கள் 'இந்திர சபை' சினிமா காட்சி.

தமிழகத்தில் 'டைட் அண்ட் லூஸ்' என்று ஒரு சிறு அரைமணிப்படம். ஒருவர் ஒல்லி. இன்னொருவர் தடி. தகிடுதத்தம் செய்து பிழைப்பு. அதில் ஒரு காட்சி சாப்ளினின் 'தி கிட்' போல இருக்கும். ஒருவர் கண்ணாடி ஜன்னல்கள் மீது கல்லெறிந்து உடைத்து விட்டுப் போய் விடுவார். இன்னொருவர் வீட்டுக்காரரைக் கூப்பிட்டு உடைந்த கண்ணாடியைக் காட்டி அதைச் சரிசெய்வதாகச் சொல்லிப் பணம் வாங்குவார்.

இப்படி ஒரு நிகழ்ச்சியில் அமெரிக்காவில் ரயில்வே ஸ்டேஷனில் ரயில் வந்து நிற்பது போலக் காட்சி. அப்போது பார்வையாளர்களில் பலர் அவர்கள் மீது இஞ்சின் மோதி விடுமோ என்று பயந்து ஓடினார்களாம்.

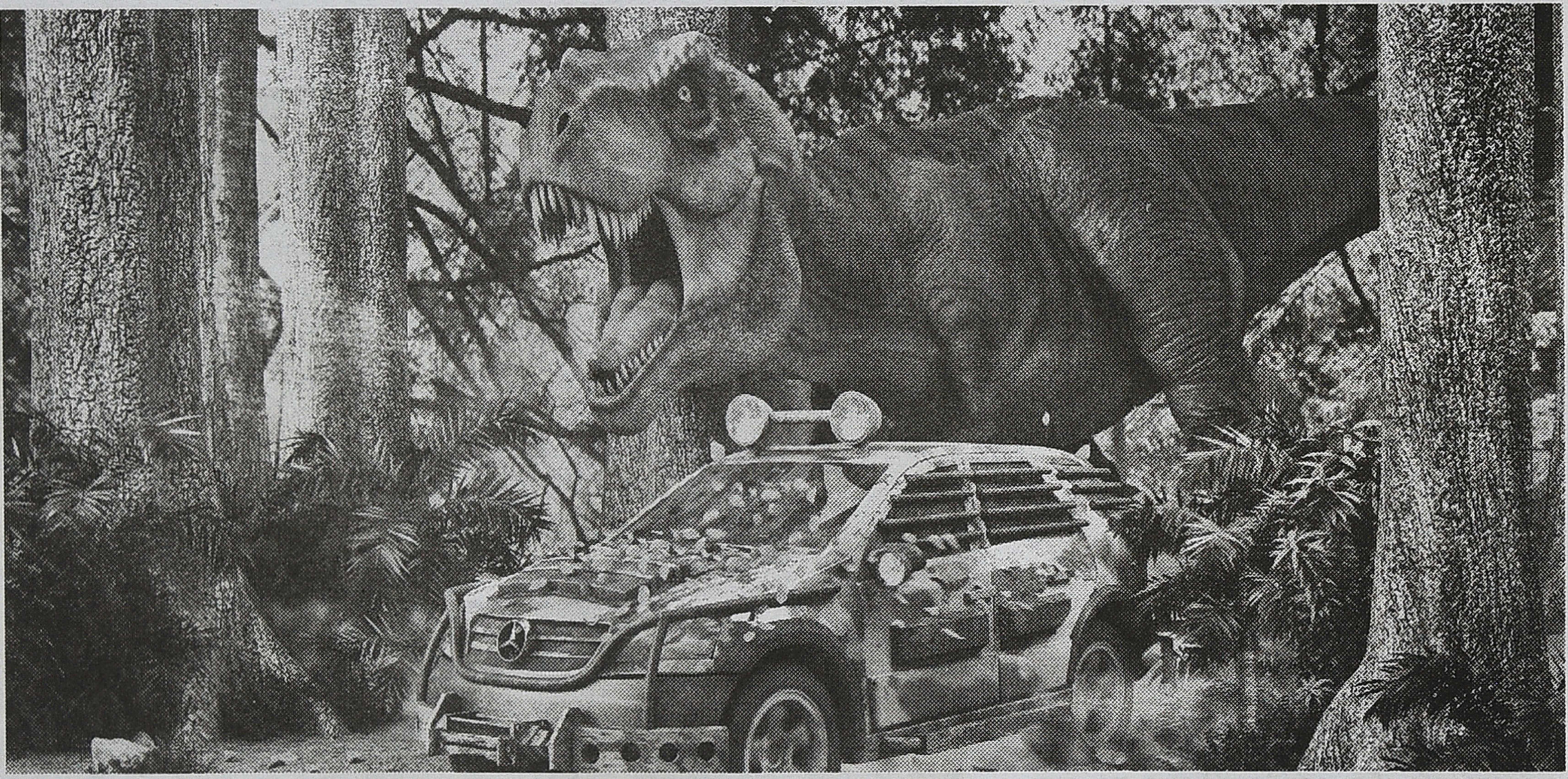
ஒரு முழு நீளப் படமாக டிடபிள்யூ. கிரிபித் எடுத்த 'தி பெர்த் ஆஃப் எ நேஷன்' (ஒரு நாட்டின் உருவாக்கம்) அது வெளிவந்த 1916ம் ஆண்டு பல கலவரங்களை உண்டு பண்ணியதாம். படத்தில் கறுப்பினத்தவர் குரூரமாக நடந்து கொள்வதோடு வெள்ளையினப் பெண்களைத் துரத்தித் துரத்தி பலவந்தம் செய்வது போலக் காட்சிகள். விளைவு,



வெளியே தெருவில் அப்பாவியாகப் போகும் கறுப்பர் மீது தாக்குதல்கள் நடத்தப்பட்டன.

ஆர்சன் வெல்ஸ் என்பவர் திரைப்படத்தில்தான் ஒரு மகத்தான புதுமைக் கலைஞர் என்றில்லை. அன்று ரேடியோ எல்லோரும் கேட்பது. அவர் 1939ல் ஒரு ரேடியோ நாடகம் அளித்தார். அதைக் கேட்டுக் கொண்டிருந்த ஆயிரக்கணக்கானோர் இன்னொரு கிரகம் தம் பூமியைத் தாக்க வந்திருப்பதாகத் தெருவில் அலறியடுத்து ஓடினார்கள்.

'ஜூராசிக் பார்க்' முதலில் பார்த்தபோது எல்லாருக்கும் பயமெழுப்புவதாகத்தான் இருந்தது. மனிதனுக்குத்தான் எவ்வளவு எதிரிகள்! புலி சிங்கம் போதாது என்று மலைப்பாம்பும் முதலைகளும் மனிதர்களோடு முழுக்



கார்களையும் விழுங்கி விடுகின்றன!

மனித மனம் விரைவிலேயே அதிர்ச்சியும் அச்சமும் அடையும் இயல்பிலிருந்து விடுபட்டு விடுகிறது. அன்று பெரியவர்கள் திரையில் ஒரு ரயில் இஞ்சினைப் பார்த்துப் பயந்தார்கள். இன்று ஒரு சிறு குழந்தை திரையில் டைனாசர்களைப் பார்த்தபடி பாப்கார்ன் துகள்களை வாயில் போட்டுக் கொள்கிறது.

முன்பு போல ஒரு திரைப்படம் பார்வையாளர்களை அச்சுறுத்தாவிட்டாலும் ஆழ்மனதைப் பாதிக்கக்கூடிய சக்தி அதற்கு இன்றும் இருக்கிறது. ஆனால் பல சந்தர்ப்பங்கள் இது தேவையற்றதாகியும் விடுகிறது. இந்தியாவில் மார்க்சிஸ்ட் கட்சிகள் வலுவாக இருந்த நாட்களில் 'டாக்டர் ஜிவாகோ' திரைப்படம் இந்தியரைப் பிற்போக்காளர்களாகவும் எதிர்ப்புரட்சிக்காரர்களாகவும் மாற்றிவிடும் என்று படத்தைத் தடை செய்ய விரும்பினார்கள். உண்மையில் அது சோவியத் புரட்சி, சோவியத் மக்களுக்கு ஒரு புதிய நம்பிக்கை அளிப்பதாக முடிந்தது, புரிந்து கொள்ளப்பட்டது.

சமீபத்தில் 'டாவின்சி கோட்' படம் பற்றியும் பல கிறிஸ்துவ அமைப்புகள் அச்சமெழுப்பிப் பிரச்னை உருவாக்கின. அப்போது ஒரு 'டிஸ்க்ளெயிமர்' (disclaimer) பாட்டுப் படம் வெளியிடப்பட்டது. 'இது நிஜமல்ல, நிஜ சம்பவமல்ல' என்ற எல்லாத் திரைப்படங்களிலும் உறுதி கூறுகிறார்கள். அந்தக் கால் விநாடிக் காட்சியை யார் மனதில் கொள்கிறார்கள்? எம்.ஜி.ஆர். எவ்வளவு திரைப்படங்களில் திருடாதே, பொய் சொல்லாதே, அயோக்கியத்தனம் செய்யாதே என்று வசனம் பேசி, பாட்டுப்பாடி, ஆட்டம் ஆடியும் காட்டியிருக்கிறார்! அவற்றுக்குப் பாதிப்பு உண்டு என்றால் இன்று தமிழ்நாட்டில் அரசே தேவையில்லை. போலீஸ் வேண்டாம். சிறைச்சாலைகளை உணவு விடுதிகளாக மாற்றி விடலாம். ஏழெட்டு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு ஒரு பரிசளிப்பு விழாவில் ஓர் உச்சநீதிமன்ற நீதியரசர் 'எம்.ஜி.ஆர் படங்களில் எப்போதும் நல்ல கருத்துகளே இருக்கும்' என்றார்! அந்த 'நல்ல கருத்து'களுக்கு விளைவு உண்டென்றால் உச்சநீதிமன்றத்தைக் கலைத்துவிட வேண்டும்!

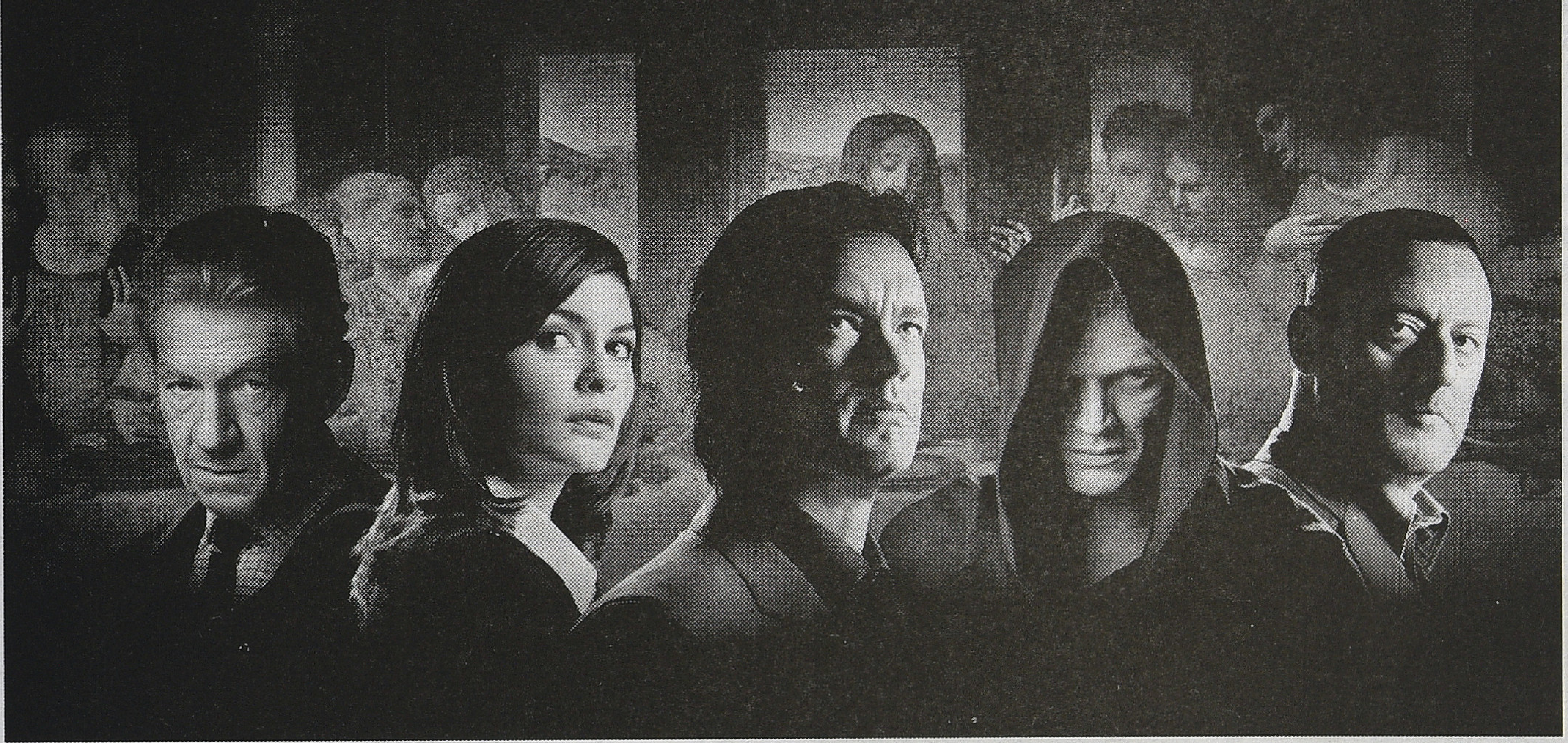
எம்.ஜி.ஆர் நினைத்தாரோ இல்லையோ இன்றைய விமர்சகர்கள் அதுவும் 'உயர் சிந்தனை' விமர்சர்கள் பலமுறை அபாய அறிவிப்புகள் ஒலித்திருக்கிறார்கள். உதாரணத்திற்கு 'ரோஜா', 'பம்பாய்' ஆகிய படங்கள். காஷ்மீரில் தீவிரவாதம், அடக்குமுறை, ஊடுருவல்காரர்கள் எனப் பல பிரச்னைகள் உள்ளன. இவற்றைப் பற்றி இந்திய அரசுக்கும் காஷ்மீர் அரசுகளுக்கும் வெவ்வேறு அபிப்பிராயங்கள், கணிப்புகள். இந்த அபிப்பிராயபேதம், கணிப்பு வேற்றுமை, செயல்திட்டம் முதலியன நேரிடையாக விளைவுகள் உள்ளவை. இதெல்லாம் ஊடகங்களில் காட்சிகளாகவும் செய்திகளாகவும் கட்டுரைகளாகவும் தலையங்கங்களாகவும் வருகின்றன. இப்படி நூற்றுக்கணக்கான கணிப்புகளில் 'ரோசா' திரைப்படமும் ஒன்று. இப்படத்தையே சேகர் கபூர் எடுத்திருந்தால் வம்பே இல்லை. அதேபோல 'பம்பாயை' யஷ் சோப்ரா எடுத்திருந்தால் பல தமிழ் விமர்சகர்கள் கண்ணிலேயே இப்படம் விழுந்திருக்காது.

மணிரத்னத்திற்கு எங்கு கதை இருக்கிறது என்று

தெரிகிறது. அதில் மாந்தர் என யார் யாரை நிர்ணயம் செய்யலாம் என்றும் தெரிகிறது. வெகுஜனப் பட முயற்சியால் பெண்கள் அழகாக இருப்பது அவசியமாகிறது.

ஆனால் அவரால் கதைகளை முடிக்க முடியவில்லை. ஆலிவர் கோல்ட்ஸ்மித் என்ற மகத்தான எழுத்தாளருக்கு அந்தச் சங்கடந்தான். தமிழ் விமரிசகர்கள் பக்கம் பக்கமாக எழுதியத் தீவிரம் பார்வையாளர் இடையில் நிகழவில்லை. இன்று 'பெர்த் ஆஃப் ஏ நேஷன்' திரைப்படத்தைப் பார்த்தால் ஒரு குழந்தை கூடச் சிரித்துவிடும். திரையில் காணும் பிரம்மாண்டமான டைனோஸர்கள் விளையாட்டுப் பொம்மைகளாகத் தோன்றுகின்றன.

என் நினைவில் தெரிந்து எவ்வளவு படங்களை யாரோ ஒரு குறிப்பிட்ட தொழில் புரிகிறவர்கள் எதிர்ப்புத்



தெரிவித்திருக்கிறார்கள்? அவர்கள் எதிர்ப்புத் தெரிவித்த காட்சிகள் படம் முடிந்து வெளியே வரும்போதே மறக்கப்பட்டு விடுகின்றன.

எழுபதுகளிலும் எண்பதுகளிலும் திரும்பத் திரும்ப மடிசார் முறையில் புடவை கட்டிய பெண்மணிகளை காட்டாவிட்டால் படமே இல்லை என்றாகிவிட்டிருந்தது. 'மூன்றெழுத்து' சினிமா ஒரே நாளில் மூன்று முறை பார்த்த பெண் மடிசார் புடவை கட்டியிருப்பாள்! எழுபது எண்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தென்னிந்தியப் பெண்களிடமும் உடை பற்றி மாற்றம் தோன்றிவிட்டது. மடிசார் கட்டுவது, நால்மடி கட்டுவது எல்லாம் மிகப் பழைய காலத்தைப் பற்றிய கதைகளில்தான் காணமுடியும். நிஜவாழ்க்கையில் வெகு விரைவாக அந்தப் புடவை கட்டும் முறை மாறி இன்று அறுபது வயதுப் பெண்மணிகள் நைட்டி அணிகிறார்கள். குர்தா பைஜாமா அணிகிறார்கள். காரணம் சௌகரியம், சிக்கனம். இத்துடன் எல்லோரையும் போல நாமும் இருந்துவிடவேண்டும் என்ற எண்ணமுந்தான்.

திரைப்படத்தைப் பார்ப்பதற்கு தனித்தகுதி, உழைப்பு ஏதும் தேவையில்லை வானொலியைக் கேட்டதற்கும் தகுதி, உழைப்பு ஏதும் தேவையில்லை. ஆனால் ஒரு நூலைப் படிப்பதற்கு ஒரு நபர் முதலில் நூலின் மொழியில் அதைப்படிக்கும் அளவுக்குத் தேர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். ஒரு நூல் என்பது நடுவில் வரும் ஓரிரு வரிகளில் இல்லை. முழுதாகப் படித்தாலே ஆசிரியருக்கு ஏதாவது ரகசிய நோக்கம் இருக்கிறதா என்று கூறமுடியும். அந்த விதத்தில் ஒரு திரைப்படம் சக்தி வாய்ந்தது. விளைவுகள் உடனுக்குடனே இருக்கும். ஆனால் திரைப்படம் நீடித்திருப்பதல்ல. திரைப்படங்களை எளிதாக ஓர் அரசு உத்தரவு மூலம் பொதுமக்கள் பார்க்கவியலாது செய்துவிடலாம். புத்தகங்களை என்னதான் தடை செய்தாலும் அவை வாசிப்போரிடம் புகுந்து விடுகின்றன. இன்று சல்மான் ருஷ்டியின் பரிசுபெற்ற 'நள்ளிரவுக் குழந்தைகள்' நூலை விட மதகுருமார் தடை செய்த 'சாத்தானின் சுலோகங்கள்' நூல் அதிகம் பேரால் படிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இந்த நூலை இந்தி சினிமாக்காரர்கள்தான் கடுமையாக எதிர்த்திருக்க வேண்டும். ஏனெனில் இந்த நூலின் முதல் பகுதி ஒரு சினிமா நடிகன் வாழ்வுக்கும் சாவுக்குமிடையே ஊசலாடிக்கொண்டிருப்பதும், அவன் நலம் பெறவேண்டும் என்று நாடே மாதக்கணக்கில் பிரார்த்தனை செய்து கொண்டிருப்பது போதாது என்று பிரதம மந்திரியே மருத்துவமனைக்கு நேரில் வந்து நலம் விசாரிக்கிறார்!

நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்பு தொலைக்காட்சி தென்னிந்தியாவுக்கு வந்தபோது மாலை 7.30 மணியிலிருந்து இரவு ஒன்பது வரை தேசிய ஒளிபரப்பு. அன்று தொலைக்காட்சியே காலையில் இரண்டு மணிநேரம், மாலையில் மூன்று மணிநேரம். அதில் தேசிய ஒளிபரப்பு கட்டாயமான பகுதி. மாலை தேசிய ஒளிபரப்பில் ஒரு தொடர் இருக்கும். அத்தொடரை என் சகோதரனின் இரு மகள்களும் பார்ப்பார்கள். அதில் கெட்டவன் தோன்றினால் கண்களை மூடிக்கொண்டு விடுவார்கள். எவ்வளவு எளிதான தீர்வு! பிடிக்காவிட்டால் அல்லது சம்மதமில்லாவிட்டால் கண்ணை மூடிக்கொண்டு விடலாம். மற்றவர்கள் கண்களை நாம் ஏன் மூடவேண்டும்? ■

கலாப்ரியா

சுவரொட்டி!

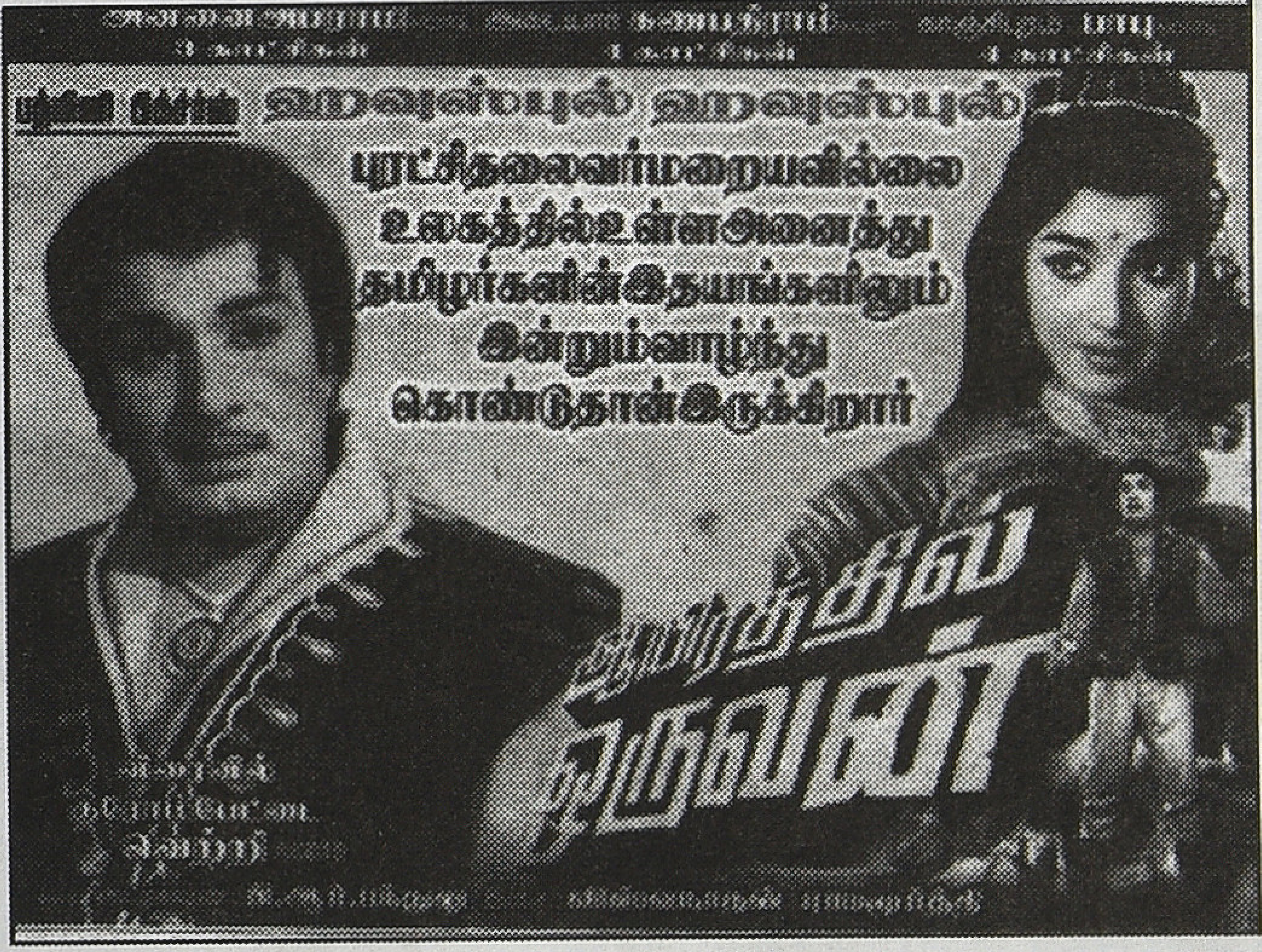
சினிமா நிறுவனங்கள், சினிமாக் கம்பெனி, நாடகக் கம்பெனி என்பதுதான் வழக்கமான, பழக்கமான சொல்லாடல் ஏகப்பட்ட கனவுகளுடன் உருவாவதும் அவை பிரபலமாவதும், அப்புறம் தடம் தெரியாமல் அழிந்து போவதும் ஒரு பெரிய தொடர்கதை. ஒரு படத்துடனேயே அழிந்து விடுபவையும் உண்டு. சிலர் உண்மையிலேயே அடுத்த படத்திற்கான தயாரிப்புகளில் இறங்குவார்கள். சிலர் எடுத்த படத்தையாவது விற்க வேண்டுமே என சில போலி அறிவிப்புகள் வெளியிடுவார்கள். இன்று முதல் என்று வரும் விளம்பரங்களுக்கு அடியில் இப்படிப் போலி அறிவிப்புகள் இருந்தாலே சொல்லி விடுவோம் ஆகா இந்தப் படம் 'கூவப் போகுதுடா' என்று. கத்தியை எடுத்தவனுக்கு கத்தியாலேயே மரணம் என்கிற கதை சினிமா எடுக்கிறவர்களுக்கும் பொருந்தும் போலிருக்கிறது சினிமா தொழிலில் தலை கொடுத்தவர் அதை விட்டு வேறு தொழில் போக முடியுமா... தெரியவில்லை. அரசியலுக்குப் போனவர்களிலும் அவ்வளவு பேரும் வெற்றி பெற்றதில்லை.

நான் அந்த விஷயத்திற்கெல்லாம் நேரடியாகப் போகப் போவதில்லை. என் பள்ளிப்பருவத்தில் நானும் ஒரு சினேகிதனும் சேர்ந்து எம்.ஜி.ஆர் பட ஆல்பம் ஒன்றைத் தயாரித்து வந்தோம். தினத்தந்தி பேப்பரில் வரும் விளம்பரங்கள், பேசும்படம் இதழில் வரும் படங்கள், எல்லாவற்றையும் வெட்டி ஒரு அரைக்குயர் நோட்டில் ஒட்டுவது. இது எங்கள் படிப்பை முழுதாக விழுங்கியது என்றே சொல்லவேண்டும். இதை அவ்வப்போது பார்க்கிற பள்ளித் தோழர்களும் அவர்களுக்கு கிடைக்கிற அபூர்வப் படங்களைத் தருவார்கள். அப்படிச் சேகரிக்கையில் பேசும்படம் இதழில் இருந்து ஸ்ரீதர் தயாரிக்கும் "அன்று சிந்திய ரத்தம்'' படத்தின் ஒரு ஸ்டில் கிடைத்தது. முற்றிலும் வித்தியாசமான ஒரு மேக் அப்புடன் எம்.ஜி.ஆர் ஒரு கூட்டத்தினரைப் பார்த்து ஏதோ 'எழுச்சிஉரை(!)' ஆற்றுவதுபோல கையை உயர்த்திக் கொண்டு நிற்பார். இது 1963-64 என்று நினைவு.. அது ஒரு பொக்கிஷம்.

தென்காசியில் ஒரு மாமா ஒருவர் இருந்தார். அவரிடம் பழைய காலத்து 'பேசும்படம்', இதழ்கள் இருக்கும். அவரிடம் பல அருமையான சினிமாப் புத்தக சேகரிப்புகள் இருந்தன. 'நாரதர்' என்று ஒரு சினிமா பத்திரிக்கை. நாரதர் ஸ்ரீனிவாசராவ் என்பவர் நடத்தியது. அவர் விகடனின் சினிமா நிருபர் என்று நினைவு. அதிலிருந்து பிரிந்து வந்து இந்த இதழை நடத்தினார். அவரிடம், 'பேசும்படம்' போன்ற அமைப்பிலேயே 'குண்டூசி', 'சினிமாக்கதிர்', 'கலை' போன்ற சினிமா பத்திரிக்கைகள் உண்டு. பேசும்படம் தான் நிறைய இருக்கும். 'PICTURE POST' என்று ஒரு ஆங்கில இதழ் கூட ஒன்று வைத்திருப்பார். அதுவும் பேசும்படம் வெளியீடு என்று நினைவு. பேசும்படம் வெளியிட்ட ஒரு மலர் பெரிய சைசில் உள்ளது ஒன்று அவரிடம் உண்டு. அதன் பல பக்கங்கள் இருக்காது. எம்.ஜி.ஆர். பம்பை முடி, ஓவர்கோட் அணிந்து ஒரு படம் "மலையாளம் தந்த மாணிக்கம்" என்ற தலைக்குறிப்புடன் இருக்கும். எல்லா பிரபலங்களுடைய படங்களும் இருக்கும். மற்றவர்களுக்கு என்ன 'டைட்டில்' போட்டிருந்தது நினைவில்லை. அதை எவ்வளவு கேட்டும் தர மறுத்துவிட்டார்.

அவர் கோ-ஆப்டெக்ஸில் வேலை பார்த்தார். ஞாயிற்றுக்கிழமை காலையில் அவருக்கு வேலை, அவரது மாடியறையில் ஒரு டிரங்குப்பெட்டியைத் திறந்து பழைய இதழ்களைப் பார்ப்பது. அப்படிப்பார்க்கும்போது மட்டும் நம்மையும் அனுமதிப்பார். அதற்கே அவரது அப்பா ஏசுவார், "ஆரம்பிச்சுட்டானா சின்னப்புள்ளைகளை வச்சுக்கிட்டு கூத்தடிக்க" என்று. அவ்வப்போது அவர் வீட்டு அத்தை மரப்படிகளில் பாதிக்கு ஏறி மாடியை எட்டிப் பார்ப்பதும் வழக்கம். அங்கே ஒரு 'கேம்ப் கட்டில்' உண்டு. அதில் அவர் அருகே உட்கார்ந்து கொண்டு, நானும் இன்னொரு அத்தை மகனும் பார்ப்போம். அவர் காண்பிக்கும் இதழ்களைத்தான் பார்க்க முடியும். எட்டிப்பார்க்கும் அத்தை "ஏம்ல தரையில உக்காந்து பார்த்தா ஆகாதா" என்று சொல்லிவிட்டு தலை மறைவாள். மாமாவுக்கு பல் நீளம். காதில் ஒரு பஞ்சு வைத்திருப்பார். காணாததற்கு ஒரு இரண்டுக்கெட்டான் வாசனை வீசுகிற எண்ணையொன்று தேய்த்துக் குளித்திருப்பார். அவரிடம் ஒரு முறை ஆல்பத்தைக் காண்பித்து படங்கள் கேட்டேன். ஒரே ஒரு விளம்பரப்படம் தந்தார். 'மாலையிட்டமங்கை'யைத் தொடர்ந்து கண்ணதாசன் புரொடக்ஷன்ஸ் தயாரிப்பில், எம்.ஜி.ஆர் நடிக்கும் "ஊமையன் கோட்டை" . ஒரு கோட்டையை நோக்கி குதிரை வீரன் விரைவது போல வரையப்பட்ட படம். ஏதோ அம்புலிமாமா படக்கதையில் வருகிற மாதிரி இருந்தது. அதை மட்டும் தந்தார். 'வேலுத்தேவன்' என்று ஒரு பட விளம்பரம். எம்.ஜி.ஆர் பட்டாளத்துச் சிப்பாய் மாதிரி உடையில் கையில் ஒரு கைத்தடி வைத்துக் கொண்டு நிற்பார். இந்தப் பாடல் காட்சி "தட்டுங்கள் திறக்கப்படும்/ கேளுங்கள் கொடுக்கப்படும்/ கொட்டுங்கள் அளக்கப் படும்/ கூறுங்கள் திருத்தப்படும்." என்று தற்போது யூ டியூபில் காணக்கிடைக்கிறது. அதையும் ஒரு 'இந்துநேசன்' பத்திரிக்கையையும் நான் அவரிடமிருந்து சுட்டுக் கொண்டு வந்தேன். இந்துநேசனுக்கு ஏகப்பட்ட வரவேற்பு பள்ளிக்கூடத்தில். "செட்டிப்பயல் கண்ணதாசனோடு செக்ஸ் போஸ் கொடுத்தாளாம் சிங்காரி கே.ஆர். விஜயா" என்று விஜயாவின் தலையை மட்டும் ஒட்டி மார்ஃபிங் செய்த படத்துடன் உள்ள செய்தியை மனப்பாடம் செய்யாதவர்களே அந்த ஒன்பதாம் வகுப்பில் கிடையாது. இந்து நேசனில் யாருக்கும் எந்த மரியாதையும் கிடையாது. "கை படாத ரோஜாவை கசக்கி எறிந்தான் பி.எஸ். வீரப்பா" என்பது போலத்தான் வரும். இது இருக்கட்டும், வெளிவராத படங்களின் சுவாரஸ்யமான பின்னணிகளையும், சினிமாவில் தோன்றி மறைந்த தயாரிப்பாளர்களையும் பார்க்கலாம்

மதுரை வீரன் 1956ல் வெளிவந்து பிரம்மாண்ட வரவேற்பைப் பெற்றது. 33 நகரங்களில் 100 நாட்கள் ஓடிய ஒரே படம். பல சாதனைகள் முறியடித்த 'பணமா பாசமா' கூட இவ்வளவு அதிக நகரங்களில் 100 நாள் ஓடியதா நினைவில்லை. அதற்கு முன் கிருஷ்ணா பிக்சர்ஸ் 'லேனா செட்டியார்' சிவாஜிகணேசனை வைத்துத் தயாரித்த 'காவேரி' என்றொரு படம் வந்திருந்தது. (அதற்கு முன் 'கிருஷ்ண பக்தி') காவேரி படத்திலேயே எம்.ஜி.ஆர் நடிப்பதாக இருந்தது என்று சொல்லுவார்கள். காவேரி படம் ஓடவில்லை. அப்புறமாய் எம்.ஜி.ஆரை வைத்து மதுரை வீரன் வெளிவந்தது. லேனா பிக்சர்ஸின் ஆஸ்தான இயக்குநர் 'யோகானந்த்', என்ற தெலுங்கு இயக்குநர் இயக்கி இருந்தார். (கூட்டிக்கழித்துப் பார்த்தால் எல்லாருமே தெலுங்குக்காரர்களாய்த்தான் இருந்திருக்கிறார்கள்.) மலைக்கள்ளன் படத்திலிருந்து எம்.ஜி.ஆருக்கு ஒரு பெரிய திருப்புமுனை ஏற்பட்டிருந்தது. மலைக்கள்ளன், 1954ல் தொடங்கிய மத்திய அரசின் தேசிய சினிமா விருது திட்டத்தின் கீழ் அகில இந்திய அளவில் இரண்டாவது சிறந்த படமாக வெள்ளிப் பதக்கம் பெற்றது. ஒருவேளை, அன்று அரசவைக் கவிஞரான நாமக்கல் கவிஞரின் கதை



என்பதனால்கூட இருக்கலாம். இந்தப் பரிசு பற்றி ஏனோ யாராலும் குறிப்பிடப்படுவதில்லை.

தேசிய விருதுக்கு எம்ஜி.ஆர் படங்கள் தகுதியுடையவை, தகுதியானதல்ல என்ற சர்ச்சைக்கு அப்பாற்பட்டு தேசிய விருதில் அதிகமும் சிவாஜி படங்கள் இடம் பெற்றதில் ஒரு அரசியல் இல்லாமல் இல்லை. 'பழநி திரைப்படம் 1965 பொங்கலுக்கு வெளிவந்து தோல்வி கண்டது. வழக்கமான பீம்சிங் படமாக அது அமையவில்லை. ஆனாலும் அதற்கு 1964ம் ஆண்டுக்கான பிராந்திய விருது கிடைத்தது. அதற்குச் சொல்லப்பட்ட காரணம், அது 1964 டிசம்பரிலேயே தணிக்கை செய்யப்பட்டுவிட்டது. பரிசைக் குறித்து விளம்பரம் செய்தும் படம் ஓடவில்லை.

விஷயம் அதுவல்ல. கிருஷ்ணா பிக்சர்ஸ் தயாரித்த மதுரை வீரன் வெற்றியைத் தொடர்ந்து லேனாச்

செட்டியார் ராஜா தேசிங்கு படம் எடுத்தார். படத்தை முடிப்பதற்குள் படாதபாடு பட்டுவிட்டார் என்பார்கள். படமும் வருகிறது வருகிறது என்று அவ்வப்போது விளம்பரங்கள் வருமே தவிர படம் நான்கு வருடம் கழித்து வந்தது. திருநெல்வேலி ரத்னா டக்கீஸில் இடைவேளையின் போது, பலத்த விசில் கொண்டாட்டங்களுக்கு நடுவே "விரைவில் வருகிறது ராஜா தேசிங்கு" என்ற ஸ்லைடு காண்பிப்பார்கள். அப்புறம் அதைக் காண்பித்தாலே கிண்டலும் கேலியுமான ஊளைச்சத்தங்கள் எழும்பிய வேடிக்கையும் நடந்தது. அங்கே காண்பித்துக் கொண்டிருந்த ஸ்லைடை ரத்னா டாக்கிஸின் 'சகோதரி நிறுவன'மான பார்வதி டாக்கீஸில் (1960ல் புதிதாகத் திறக்கப்பட்ட தியேட்டர். காங்கிரஸ் எம்.எல்.ஏவான சங்கர் ரெட்டியார் என்பவருக்குச் சொந்தமானவை இரண்டும். நிறைய ஊர்களில் காங்கிரஸ்காரர்களுக்கு பல தியேட்டர்கள் இருந்தன) காண்பிக்கப்பட்டபோது அந்த கேலிக்குரலும் அதற்கு எதிரான கண்டனக் குரல்களும் எழும்பியது. ஒரு வழியாய் படம் 1960ல் வெளியாகி தோல்வி கண்டது. லேனாச் செட்டியார் அநேகமாக திவால் ஆகி இருந்தார்.

இதே போல் 'நாவல் ஃபிலிம்ஸ்' 'மகனே கேள்', வருகிறது வருகிறது என்று ஸ்லைடு காட்டி கிட்டத்தட்ட ஆறு வருடங்களுக்குப் பின் வந்தது. பாப்புலர் டாக்கிஸில் ஸ்லைடோடு, படத்திலுள்ள சீர்காழி கோவிந்த ராஜன் பாடிய 'கோஷ்டி கானப் பாட்டுக் கூடப் போடுவார்கள்

" ஓரோன் ஒன்னு, உள்ள தெய்வம் ஒன்னு

ஈரோன் ரெண்டு ஆண் பெண்ஜாதி ரெண்டு

மூவோன் மூனு முத்துத் தமிழ் மூனு

நாலோன் நாலு நன்னிலம் நாலு

அஞ்சோன் அஞ்சு

அஞ்சுவதற்கு அஞ்சு

ஆறோன் ஆறு

நல்லறிவுகள் ஆறு

ஏழோன் ஏழு

இசைக்குலங்கள் ஏழு

(ஸ ரி க ம ப த நி.... ஸ...)

எட்டோன் எட்டு

எட்டும் வரை எட்டு

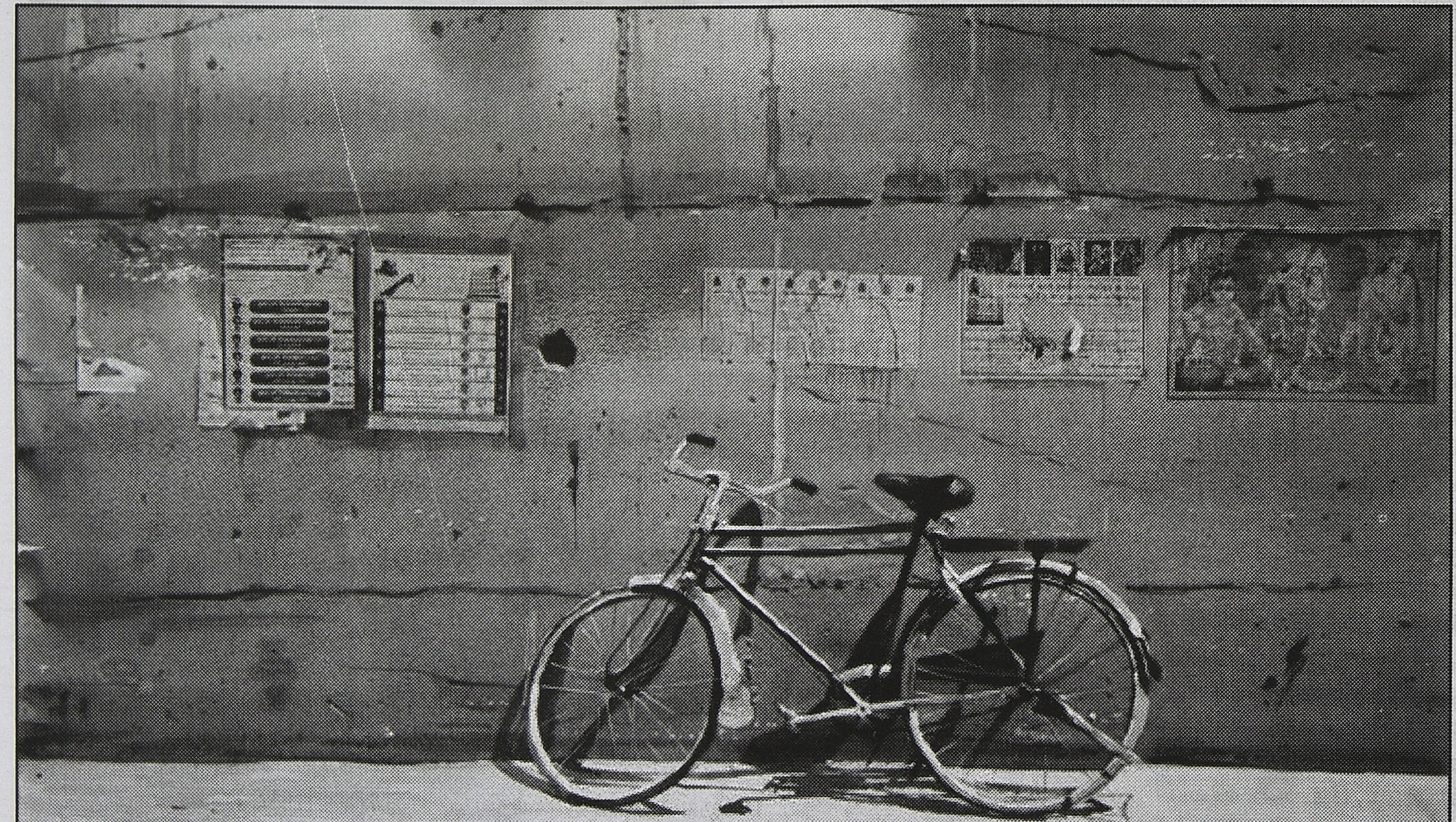
ஒன்பதோன் ஒன்பது

நவ மணிகள் ஒன்பது

பத்தோன் பத்து

பாடல்கள் பத்து "

என்று ஒரு நல்ல பாடல் போடுவார்கள். பாடல் வெளிவந்தும் படம் வெளிவரவில்லை. எஸ்.எஸ்.ஆர் நடித்தது. அது போட்டால் இடைவேளை வியாபாரம் தியேட்டர் ஸ்டாலில் இன்னும் கொஞ்ச நேரம் கூடுதலாக நடக்கும்.அங்கே நீண்ட நாட்களாகக் காட்டிய இன்னொரு ஸ்லைடு 'செந்தாமரை'. சிவாஜிகணேசன் நடித்தது. நீண்ட நாள் தயாரிப்பில் இருந்து வெளிவரக் கஷ்டப்பட்டு, ஒருவாறாக வெளிவந்து நன்றாக ஓடிய படங்கள் என்பது



மிகக் குறைவு.

1958 ல் 'நாடோடிமன்னன்' இமாலய வெற்றிக்குப் பின் அதன் கதை வசனகர்த்தாக்களில் ஒருவரான ரவீந்தர். எம்.ஜி.ஆர். நாடகக் கம்பெனியில் இருந்தவர், கதை, வசனம் எழுதிய 'கலையரசி'. ஐந்து வருட இடைவெளிக்குப் பின் வந்து தோல்வி கண்டது. தமிழின் முதல் சயின்ஸ் பிக்ஷன் படம் இது. சின்ன அண்ணாமலை ஒரு காங்கிரஸ்காரர். அவர் எம்.ஜி.ஆர் நடித்த திருடாதே படத்தை 'பாக்கெட்மார்' (தேவானந்த், கீதாபலி நடித்தது) இந்திப் படத்தைத் தழுவி எடுத்தார். ஃப்ரேமுக்கு ஃப்ரேம் அப்படியே பல இடங்களில் இருக்கும். அது பாதியில் நின்றது. அதை ஏ.எல். சீனிவாசன் தொடர்ந்து எடுத்தார், மிகப்பெரிய வெற்றி பெற்றது. அதே போல சின்ன அண்ணாமலை தயரித்த 'ஆயிரம் ரூபாய்' படமும் பாதியிலேயே நின்றது. கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன் பிரபலமான சமயம், அவர் அதை மறுபடி 'ஒக்கிட்டு' ஒரு சுமாரான படமாக்கினார். அவர் அப்படி ஒக்கிட்டு நல்ல வெற்றி பெற்ற இன்னொரு படம், வி.கே ராமசாமி தயாரித்து, திண்டாடிக் கொண்டிருந்த 'செல்வம்' படம். அதையும் பெயர், திரைக்கதை எல்லாவற்றையும் மாற்றி கே.எஸ்.ஜி வெற்றிப் படமாக்கினார்.

வெளிவராமலே போன படங்கள் இன்னும் நிறைய உண்டு. அதிலெல்லாம் யாராவது ஒரு மாபெரும் கலைஞன், நடிகன் தயாரிப்பாளராகி அழிந்தே போயிருப்பார். 'மாடி வீட்டு ஏழை' என்று சந்திரபாபு எடுத்த படம் ஒரு சான்று. தட்டுங்கள் திறக்கப்படும் என்று அவர் எடுத்த படம், ரொம்ப பிரமாதமாக ஓடும் என்று வியாபாரம் ஆனது. படம் ஓடவில்லை. பாதிக்குப்பின் அது ஒரு துப்பறியும் படம் போல ஆகிவிட்டது. 'க்ளூ ஆஃப் தி நியூ பின்' என்ற ஆங்கிலப் படத்தின் தழுவலில் கொலைக்காட்சிகள் அமைந்திருக்கும். அதே யூனிட் எடுக்க முயற்சித்த 'மாடி வீட்டு ஏழை' சரியாக வியாபாரம் ஆகாமல் எம்.ஜி.ஆரும் ஒத்துழைக்காமல் சந்திரபாபு காலியானார்.

'ஆனந்த ஜோதி' எம்.ஜி.ஆர் தேவிகா நடித்து வெளிவந்த ஒரே படம் அடுத்து அவர்கள் இருவரும் இணைந்து நடித்த 'உடன்பிறப்பு' படம் அதன் தயாரிப்பாளர் 'ஃப்ரெண்ட் ராமசாமி' என்ற நடிகரைப் பலி வாங்கியது. எம்.ஜி.ஆரின் வராத படங்களின் பட்டியல் வெகு நீளம். சியமாளா ஸ்டுடியோஸ் தயாரிப்பான சிலம்புக்குகை, டி.என்.ஆர் ப்ரொடக்ஷன்ஸ் ராணி லலிதாங்கி (இது சிவாஜிகணேசன் நடித்து வெளிவந்தது.) கே.எஸ் கோபாலகிருஷ்ணனின் 'பிரம்மாண்ட தயாரிப்பு' என்று அறிவிக்கப்பட்ட 'தங்கத்திலே வைரம்' ரவீந்தர் கதை வசனத்தில் எம்.ஜி.ஆர் பிக்சர்ஸ் சார்பில் 'இணைந்த கைகள்' என்ற சரித்திரப்படம். 'பொன்னியின் செல்வன்' படத்தையும் பலமுறை அறிவித்து, அவர் தயாரிக்க முயற்சித்து நடை பெறவே இல்லை. சதானந்தவதி பிக்சர்ஸ் 'ரிக்ஷா ரெங்கன்' என்று ஒரு படம். தேவர் பிலிம்ஸ் 'மறுபிறவி' என்று ஒருபடம். தேவர் படங்களின் இடைவேளையின்போது எமது அடுத்த தயாரிப்பு என்று ஒன்றைப் போடுவார்கள். ஆனால் அடுத்த தயாரிப்பு அதுவாக இருக்காது. யானைப்பாகன் பட இடைவேளையின் போது (அல்லது தாய் சொல்லைத் தட்டாதே பட மா சரியாக நினைவில்லை.) எமது அடுத்த தயாரிப்பு எம்.ஜி.ஆர் சரோஜாதேவி நடிக்கும் 'வெங்கிமலை ரங்கன்' என்று பலத்த கைதட்டலுக்கிடையே போடுவார்கள். அப்படியெல்லாம் ஒரு படம் வரவே இல்லை. 'தாயைக் காத்த தனயன்' படத்தின் இடைவேளை விட்டவுடன் தொடந்து அரங்கில் வெளிச்சம் பாய, மங்கலான திரையில் ஓடும், எமது அடுத்த தயாரிப்பு எம்.ஜி.ஆர்.சரோஜாதேவி நடிக்கும் 'தாய்க்குத் தலைமகன்' என்று. ஆனால் அடுத்து வந்தது 'குடும்பத்தலைவன்'. தாய்க்குத் தலைமகன் அதற்கு ஐந்து வருடம் கழித்து ஜெயலலிதா நடிக்க 1967ல் வந்தது. 'படகோட்டி' படத்திற்கு அப்புறம் எம்.ஜி.ஆர் சரோஜாதேவி நடிக்கும் 'பரமபிதா' என்று படகோட்டி பாட்டுப் புத்தகத்தில் மேக் அப் டெஸ்ட் படங்கள் கூட அச்சிட்டிருந்தார்கள். ஆல்ஃப்ரட் ஹிட்ச்காக்கின் 'ஐ கன்ஃபெஸ்' (I, CONFESS) படத்தின் தழுவல் என்று பேச்செல்லாம் அடிபட்டது. ம்ஹூம் வரவில்லை. (அகாதா கிறிஸ்டி எழுதிய 'மர்டர் ஷி ஸெட்' ("MURDER, SHE SAID") என்ற படத்தின் தழுவல்தான் எம்.ஜி.ஆரின் 'என் கடமை')

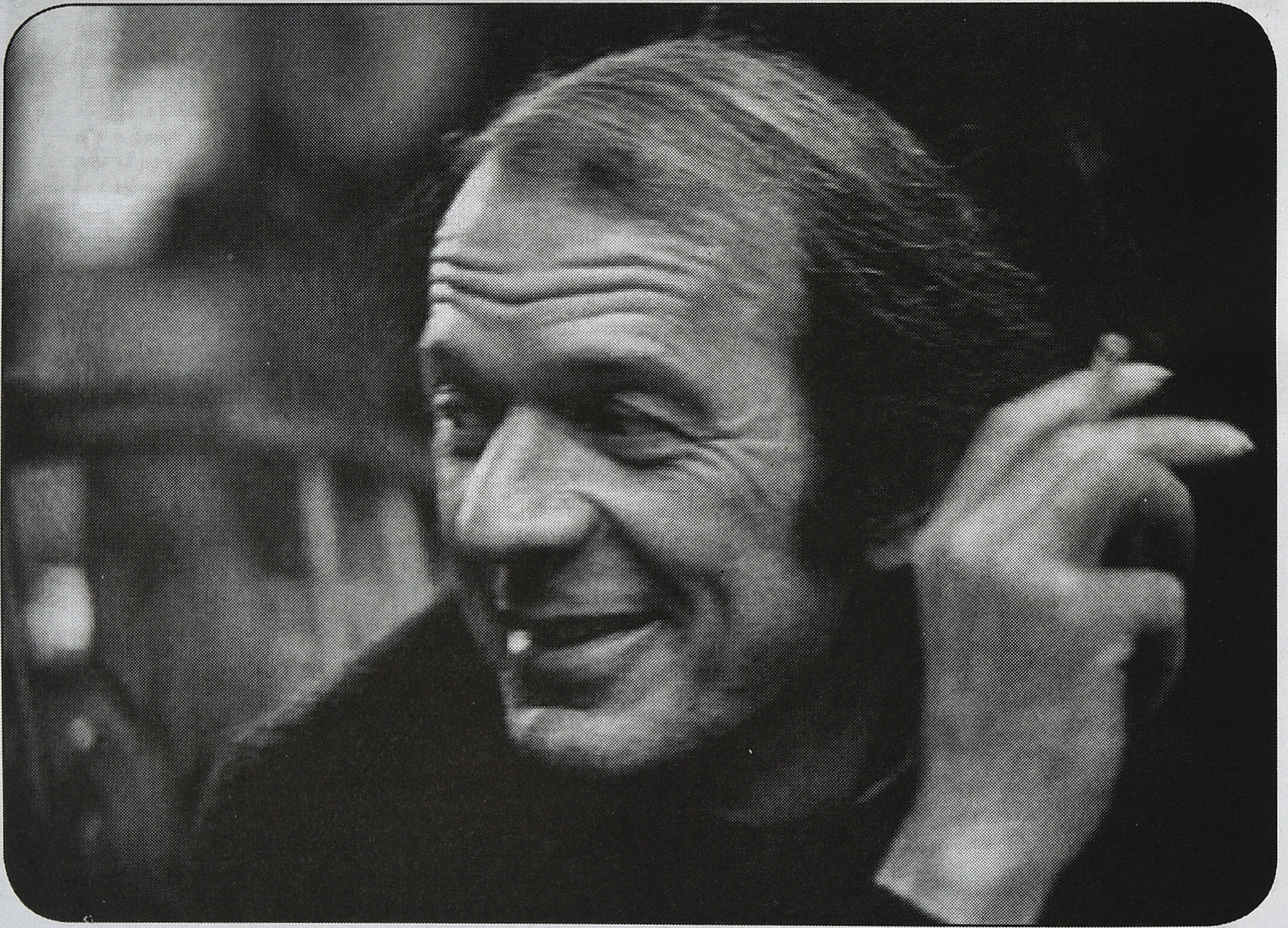
சிவாஜி நடித்து ஸ்ரீராம் என்ற நடிகர் தயாரித்த 'ஜீவ பூமி' வெளிவரவே இல்லை. சாண்டில்யனின் நாவல் ஜீவபூமி. 'கர்ணன்' படத்திற்கு அடுத்து பத்மினி பிக்சர்ஸ் மகத்தான தயாரிப்பு 'கிழக்கும் மேற்கும் சந்திக்கின்றன' என்ற கோஷத்துடன் சிவாஜி கணேசன் என்.டி ராமாராவ் நடிக்கும். 'சந்திரகுப்த சாணக்யா' என்று அறிவிப்பு வந்தது. ஆனால் 'முரடன் முத்து' வெளிவந்து பந்துலுவும் சிவாஜியுமே பிரிந்து விட்டனர். பந்துலு எம்ஜி.ஆருடன் இணைந்து 'ஆயிரத்தில் ஒருவன்' வெளிவந்தது. இன்னும் பல நடிகர்களின் பல படங்கள் பாதித் தயாரிப்பில் நின்று போயிருக்கின்றன. என்னத்தெ கன்னையா மாதிரியில் "வரும்..... ஆனா.. வராது..." என்றுதான் சொல்லத் தோன்றுகிறது.

ராஜன் குறை

தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவமும், தமிழ் சினிமா வரலாறும்

அத்தியாயம் ஒன்று

ஹரிதாஸ்: மீட்சியைத் தேடியலையும் வெளிகள்



பகுதி 1

இந்த இதழிலிருந்து ஒரு கட்டுரைத் தொடரை துவங்குகிறேன். மிகுந்த யோசனைக்குப் பிறகு அதன் தலைப்பை “தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவமும், தமிழ் சினிமா வரலாறும்“ என்பதாக முடிவுசெய்திருக்கிறேன். இந்தத் தலைப்பு பல்வேறு கேள்விகளை எழுப்பக் கூடியது என்பதால் முதலில் அவற்றையெல்லாம் குறித்து இயன்றவரை சிந்தித்துவிட்டு பிறகு இந்த முதல் அத்தியாயத்தில் பரிசீலனைக்கு உள்ளாக இருக்கும் ஹரிதாஸ் திரைப்படத்தை விவாதிப்போம். தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவம் குறித்து ஏற்கனவே ஒரு சிறிய கட்டுரையை காட்சிப்பிழை இதழில் எழுதியிருந்தாலும் அதை படித்திராதவர்களை கருத்தில் கொண்டு முதலில் அவரை அறிமுகப்படுத்த விரும்புகிறேன்.

ஷில் தெல்யூஸ் என்பார் யார்?

ஷில் தெல்யூஸ் [Gilles Deleuze (1925-1995)] இருபதாம் நூற்றாண்டின் முக்கியமான தத்துவயியலாளர்களுள் ஒருவர். பிரெஞ்சு நாட்டை சேர்ந்தவர். இவர் பல்வேறு மேற்கத்திய தத்துவ அறிஞர்களைப் பற்றிய தன்னுடைய கருத்துக்களை ஐம்பதுகளின் இறுதியிலிருந்து நூல்களாக வெளியிடத் துவங்கியவர். 1968ஆம் ஆண்டு இவரது புகழ்பெற்ற "வித்தியாசமும், மறுநிகழ்வும்" (Difference and Repetition) என்ற நூல் வெளியாகியது. தொடர்ந்து பல முக்கியமான, அசாதாரண பரிமாணங்கள் கொண்ட தத்துவ நூல்களை வெளியிட்டு சக தத்துவயியலாளரான மிஷல் ஃபூக்கோவால் இந்த நூற்றாண்டு தெல்யூஸின் நூற்றாண்டு என்று புகழப்படும் அளவு முக்கியமான பங்களிப்பினை மானுட சிந்தனைக்கு செய்தவர். அவரது பங்களிப்பின் தாக்கம் இன்னமும் பல்வேறு சிந்தனைத்துறைகளில் முழுமையாக வெளிப்படத் துவங்கவில்லை என்று சொல்லலாம். திரைப்படக் கோட்பாடுகள் அந்தத் துறைகளில் ஒன்று.

1983 மற்றும் 1985ஆம் ஆண்டுகளில் அவர் சினிமா குறித்து இரண்டு நூல்களை சினிமா1: இயக்க பிம்பம் (Cinema 1: The Movement Image), சினிமா2: கால பிம்பம் (Cinema 2: The Time Image) ஆகிய இரண்டு நூல்களை எழுதினார். இந்த நூல்கள் பிரான்சில் பலரையும் வியப்பில் ஆழ்த்தியது என்று கூறப்படுகிறது. காரணம் ஏராளமான திரைப்படங்களை மேற்கோள் காட்டியும், திரைப்படக் கோட்பாடு சார்ந்த நூல்களை விவாதித்தும் எழுதப்பட்ட இந்த நூல்கள், இந்த மனிதர் சினிமாவின் மேல் இவ்வளவு ஆர்வமாக இருந்தாரா என்ற வியப்பை யாருக்கும் ஏற்படுத்தவல்லவை. அறுபதுகளிலும், எழுபதுகளிலும் பல முக்கியமான, பிரம்மாண்டமான தத்துவ நூல்களை எழுதிய தெல்யூஸிற்கு அவ்வளவு திரைப்படங்களை காணவும், குறிப்புகள் எடுக்கவும் நேரமிருந்தது பெரும் வியப்பிற்குரிய செய்தி என்பதை மறுக்க முடியாது. ஆனால் தெல்யூஸின் சினிமா நூல்கள் அவரது தத்துவப் பயணத்தின் தொடர்ச்சியாகவே அமைந்துள்ளன என்று சொல்லலாம். இன்னம் சொன்னால், அவரது தத்துவ சிந்தனை உருவாக்கத்திலேயே சினிமா என்ற கலைவடிவம் பங்காற்றியுள்ளது என்று சிந்திப்பதும்கூட மிகையாகாது. அடிப்படையில் அவர் சினிமா பிம்பங்களை தத்துவக் கருத்தாக்கங்களாகக் கொண்டு அவற்றை நாம் பரிசீலிக்க வேண்டும் என்று சொல்கிறார். அதாவது சினிமா பிம்பங்கள் தம்மளவிலேயே தத்துவக் கருத்தாக்கங்கள் என்கிறார். தமிழ் வெகுஜனப் புரிதல் சார்ந்த சூழலில் சினிமா கேளிக்கை வியாபாரமா, கலையா என்ற பட்டிமன்றமே இன்னம் முடிவுறாத போது இப்படிப்பட்ட ஒரு கருத்தை, சினிமா பிம்பங்கள் தம்மளவிலேயே தத்துவக் கருத்தாக்கங்கள், என்ற பார்வையை எதிர்கொள்வது சற்றே சவாலானதுதான் என்றாலும் மெள்ள மெள்ள நாம் எதனால் அப்படி ஒரு கூற்று சாத்தியமென்பதை யோசிக்கத்தான் வேண்டும். அந்தச் சிந்தனையின் ஊடாக நம் தமிழ்த்திரைப்பட பிம்பங்களை புதிய கோணங்களில் பரிசீலிக்க முடியுமா என்பதையும் காணவேண்டும். ஆனால் இந்த விழைவை நாம் இயல்பானதாகக் கொள்ளாமல், இத்தகைய முயற்சி தேவையா என்பதை விசாரித்தறிவது முக்கியம்.

தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவத்தை நாம் ஏன் அறிந்துகொள்ள வேண்டும்?

சினிமா என்பது அது எப்படி ஒரு இருத்தலியல் நிகழ்வாக சாத்தியமாகிறது என்ற அளவில் உலகப் பொதுவானது. சினிமாவில் எப்படி கதை கூறப்படுகிறது, கதை எவ்வாறு ரசிக்கப்படுகிறது, புரிந்துகொள்ளப் படுகிறது என்ற அளவில் அது பிரதேச கலாசாரங்களைச் சார்ந்திருப்பது. தமிழ் சினிமாவின் வரலாறு என்பது தமிழ்ப் பிரதேசத்தின் அரசியல், கலாசார வரலாற்றுடன் பின்னிப்பிணைந்தது. ஆனாலும் கூட தமிழ் சினிமாவின் அடிப்படை இருத்தலியல் பரிமாணம் பிற உலக சினிமாக்களுடன் பகிர்ந்துகொள்ளப்படுவதுதான். அதனால்தான் எல்லிஸ்.ஆர்.டங்கன் என்ற தமிழ் மொழியை சரியாக அறியாத அமெரிக்கர் சில முக்கியமான துவக்ககால தமிழ் படங்களை இயக்குவது சாத்தியமாகியது. உதாரணம், சதி லீலாவதி (1936), இரு சகோதரர்கள் (1936).

சினிமா தொடர்பான கோட்பாடுகள் மேற்சொன்ன இரண்டு பரிமாணங்களிலும் திரைப்படங்கள் குறித்து விவாதிக்கும், ஆராயும் தன்மை கொண்டவை. அவற்றை துல்லியமாக வேறுபடுத்தி புரிந்துகொள்வது முக்கியம். சினிமா என்ற இருத்தலியல் நிகழ்வு குறித்த உலகளாவிய மானுடப் பரிமாணம் ஒன்று. இன்னொன்று சினிமா கதையாடல்கள் குறிப்பிட்ட பிரதேசங்களில், மொழிகளில் உருவாகும் விதம் என்ற கலாசார வித்தியாசம் சார்ந்த பரிமாணம். கிரிஃபித் ஹாலிவுட்டில் எப்படி கதையாடலை உருவாக்கினார், ஐஸன்ஸ்டைன் ரஷ்யாவில் எப்படி சில அம்சங்களை உருவாக்கினர், ஃபிரெஞ்சு, ஜெர்மன், இத்தாலிய சினிமாக்களின் பங்களிப்பு என்ன என்பதெல்லாம் கதையாடல் முறைகள் உருவானது குறித்தவை. தமிழகத்தில் 1931முதல் 5000 பேசும்படங்களுக்கு மேல் வெளியிடப்பட்டிருந்தாலும், சினிமா தொடர்பான கோட்பாட்டு ரீதியான எழுத்துக்கள் மிக,மிக குறைவு. தமிழ் சிந்தனையிலேயே உருவான கோட்பாடு என்ற ஒன்று இல்லாவிட்டாலும், மேற்கத்திய கோட்பாடுகள் குறித்த பரிச்சயமும் குறைவு. தமிழ் சினிமாவும் சரி, பிற இந்திய சினிமாக்களும் சரி மேற்கத்திய கதையாடல் முறைகளிலிருந்து பெருமளவு வேறுபட்டவை. அதனால் மேற்கத்திய கோட்பாட்டு எழுத்துக்களின் மீது பெரிய அக்கறை எதுவும் இந்தியாவில் உருவாகவில்லை. தமிழ் உள்ளிட்ட இந்திய திரைத்துறைகள் தங்கள் திரைப்பட உருவாக்கத்தின் மூலமாகவே திரைப்படக் கருத்தாக்கத்தினை வெளிப்படுத்தின என்று சொன்னால் தவறாகாது.

எண்பதுகளிலிருந்து கல்வித்துறை சார்ந்து திரைப்படங்கள் மீது ஒரு கோட்பாட்டு அக்கறை உலகெங்கும் பரவலாக உருவாகி வருகிறது. இந்தியாவிலும் பல்வேறு முக்கிய பல்கலைக்கழகங்களில் திரைப்பட ஆய்வுகள் என்பது ஒரு அறிவுத்துறையாக இடம்பெறத் துவங்கியுள்ளது. நான் அமெரிக்க பல்கலைக்கழகமான கொலம்பியா பல்கலைக்கழகத்தில் மானுடவியல் என்ற துறைசார்ந்து தமிழ் திரைப்பட வரலாற்றை ஆராய்ந்து முனைவர் பட்டம் பெற்றவன். இப்படியாக கல்விப்புலம் சார்ந்த ஆய்வுகள் திரைப்படம் குறித்த தத்துவம் சார்ந்த, கோட்பாடு சார்ந்த சிந்தனைகளை உருவாக்கி வருகின்றன.

இந்தச் சூழலில் தெல்யூஸ் போன்ற முக்கியமான தத்துவயியலாளர் சினிமா குறித்து எழுதியது என்ன என்று நாம் அறிந்துகொள்வது தமிழ் சினிமா வரலாற்றை புதிய கோணங்களில் புரிந்து கொள்ள உதவியாக இருக்கும் என்பதே என் நம்பிக்கை. ஆனால் அதற்கு சில ஆட்சேபங்கள் வரலாம். அதில் முக்கியமானது தெல்யூஸ் மேற்கத்திய சினிமாவின் அடிப்படையில்தான் கோட்பாட்டாக்கம் செய்துள்ளார், அது இந்திய சினிமாவிற்கு பொருந்தாது என்ற ஆட்சேபம். இதை மேற்கத்திய கோட்பாட்டாளர்களும் கூறலாம்; தமிழ் சிந்தனையாளர்களும் கூறலாம். உதாரணமாக சென்னை பல்கலைக்கழகத்தில் பணியாற்றும் பேராசிரியர் ரவீந்திரன் இத்தகைய கருத்தை கோட்பாட்டாளர் ஒருவர் கூறியுள்ளதாக ஒரு கருத்தரங்கத்தில் விவாதிப்பதைக் கேட்டுள்ளேன்.

தெல்யூஸின் தத்துவம் இந்திய சினிமாக்களை பரிசீலிக்க உதவாது என்று கூறப்படக் காரணம் கோட்பாட்டை கதையாடல் முறைகளுக்கு நெருக்கமானதாக கணிப்பதுதான் என்று நான் நினைக்கிறேன். அதற்கு மாற்றாக சினிமாவின் இருத்தலியல் பரிமாணங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தால் கோட்பாடுகள் எப்படி பிரதேச வித்தியாசங்களையும் சேர்த்து புரிந்துகொள்ள உதவும் என்பதை உணர முடியும். உதாரணமாக கட்டிடக்கலையை எடுத்துக்கொள்வோம். ஒவ்வொரு பிரதேசத்திலும் பல பிரத்யேகமான வடிவமைப்புகள் உருவாகி வளர்ந்துள்ளன. ஆனால் இருத்தலியல் கோணத்தில் கட்டிடம் என்பது இயல் வெளியின் இன்னல்களிலிருந்து மனிதர்கள் தங்களை பாதுகாப்பாக வைத்துக்கொள்ள உருவாக்கும் வெளிகள் என்பதில் மாற்றமிருக்க முடியாது. அதன் பின், அதில் பயன்பாட்டு அடிப்படையில் உருவாகும் வடிவங்கள், அழகுணர்ச்சியின் அடிப்படையில் உருவாகும் வடிவங்கள், அதில் பொதிந்துள்ள சமூக, பண்பாட்டு, அரசியல் கூறுகள் என பலவற்றையும் பேச முடியும். கட்டிடம் என்பதன் இருத்தலியல் பரிமாணம் சர்வதேசத்தன்மை கொண்டது. இதே போன்று ஒவ்வொரு கலையையும், மொழிச்செயல்பாடுகளையும், சமூக அமைப்புகளையும் இருத்தலியல் கோணத்தில் சில பொதுவான தளங்களில் விவாதிக்கலாம் என்பதுதான் அறிவுத்துறைகளை உலக அளவில் பரிமாற்றங்களுக்கு உரியதாக வைத்துள்ளன. இலக்கியம் போன்ற ஒரு பிரதேசத்தின் பிரத்யேக மொழியை அடிப்படையாக கொண்டவற்றையும் கூட ஒப்பீட்டு இலக்கியம் என்ற துறை சர்வதேச அளவில் இணைத்துப் படிப்பதை ஆதரிக்கிறது. சிறந்த ஒப்பீட்டியல் சிந்தனையாளரான காயத்ரி ஸ்பிவாக், கோளவியம் (planetarity) என்ற கருத்தாக்கத்தை வேறொரு சந்தர்ப்பத்தில் கூறியிருப்பதை இத்தகைய பொதுமை நோக்குடன் இணைத்துப் பார்க்கலாம் என்று நினைக்கிறேன்.

சினிமா என்ற சாத்தியம் முழுமையடைந்தது பிரான்ஸில்தான். லூமியர் சகோதரர்கள், எடிசனால் தீர்க்க முடியாது இருந்த ஒரு தொழில்நுட்பப் பிரச்சினையை தீர்த்தார்கள். ஃபிலிம்களில் துளையிட்டு பல்சக்கரத்தில் அந்தத் துளைகளை இணைத்து ஃபிலிம் சுருளின் அசைவை கட்டுப்படுத்துவதன் மூலம் சினிமாவை 1895ஆம் ஆண்டு சாத்தியமாக்கினார்கள். அந்த நவீன கருவியில் படம் எடுத்து அசையும் படங்களை பாரிஸில் திரையிட்டார்கள். அதன் வெற்றியைத் தொடர்ந்து பயணம் செய்யும் முகவர்களை நியமித்து உலகெங்கும் அந்தப் படங்களை போட்டுக்காட்டச் சொன்னபோது அவர்கள் பம்பாயில் முதன் முதலாக அசையும் படக் காட்சிகளை போட்டுக் காட்டினார்கள். சிறிய, சிறிய படங்கள் நிறைய எடுக்கப்பட்டு உலகெங்கும் கேளிக்கையாகத் திரையிடப்பட்டது.

அசையும் படங்களில் கதைகளை சொல்ல முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது. 1911ஆம் ஆண்டு பம்பாயில் கிறிஸ்துவின் வாழ்க்கை என்ற கதைப்படத்தைப் பார்த்த துண்டிராஜ் கோவிந்த் பால்கே, இந்திய சலனப்படத்தை உருவாக்க உறுதிபூண்டு 1913ஆம் ஆண்டு ராஜா ஹரிச்சந்திரா படத்தை நான்கு ரீல்கள், 3700 அடியில் எடுத்தார். அந்தப் படத்தின் பிரதி முதல் உலகப்போர் காலத்தில் தொலைந்து போய்விட, 1917இல் இன்னொரு முறை அப்படத்தை எடுத்தார். அந்தப் படத்தின் முதல் ரீலும், கடைசி ரீலும்தான் இப்போது புனே ஆவணக்காப்பகத்தில் இருக்கின்றன. இப்படியாக, சினிமா தான் முதலில் பாரிஸில் தோன்றியதற்கு 18 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு இந்திய புராணக் கதைகளை காட்டும் பணியில் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்வது சாத்தியமாயிற்று.

வேறு வேறு கதைகளை வெவ்வேறு விதங்களில் சினிமா நிகழ்த்திக்காட்டத் தொடங்கினாலும், அது இருத்திலியல் ரீதியாக இடம்நிகழ்வின் பதிவுகளின் தொகுதியாகத்தான் தொடர்ந்து இருக்கிறது. எனவே சினிமா என்பதன் சில கோட்பாடு அடிப்படைகள், தத்துவப் பரிமாணங்கள் மானுடப் பொதுத்தன்மை கொண்டவை என்பதை அங்கீகரிப்பதில் தவறில்லை. அவை என்னவென்பதை நாம் இப்போது பார்ப்போம்.

வேறு வேறு கதைகளை வெவ்வேறு விதங்களில் சினிமா நிகழ்த்திக்காட்டத் தொடங்கினாலும், அது இருத்திலியல் ரீதியாக இடம்நிகழ்வின் பதிவுகளின் தொகுதியாகத்தான் தொடர்ந்து இருக்கிறது. எனவே சினிமா என்பதன் சில கோட்பாடு அடிப்படைகள், தத்துவப் பரிமாணங்கள் மானுடப் பொதுத்தன்மை கொண்டவை என்பதை அங்கீகரிப்பதில் தவறில்லை.

சினிமா என்பதன் இருத்தலியல் பரிமாணம்

சினிமாவின் அடிப்படையாக உள்ள பௌதீகச் செயல்பாட்டை நாம் முதலில் கவனிக்க வேண்டும். அது காமிரா என்னும் சாதனத்தின் மூலம் நடைபெறும் பதிவுச் செயல். புகைப்படம் எடுக்கும் காமிரா தன் முன்னால் உள்ள காட்சியை அசையாது உறைந்த கணத்தின் படமாக ஃபிலிமில் பதிவு செய்கிறது. ஆனால் திரைப்படம் எடுக்கும் காமிரா அது போன்ற கணங்களை வரிசையாக எடுக்கிறது. உதாரணமாக ஒரு நொடியில் 16 படங்களை அது ஓடும் ஃபிலிம் சுருளில் பதிவு செய்கிறது. பின்னர் அதே வேகத்தில் அந்த ஃபிலிமை ஓடவிட்டு திரையில் பிம்பங்களை விழச்செய்தால் அங்கே காமிராவின் முன்னால் நிகழ்ந்த சம்பவம் திரையில் நிகழ்கிறது.

இதுதான் திரைப்படத்தின் இருத்தலியல் பரிமாணம். இப்போது டிஜிட்டல் தொழில்நுட்பம் வந்தபிறகு ஃபிலிம் ஓடுவது போன்றதெல்லாம் தேவைப்படுவதில்லை. அசைவை காமிரா படம் பிடித்து மீண்டும் ஓட்டி விடுகிறது. சாதாரண அலைபேசிக் கருவிகளில் கூட அசையும் படங்களை பிடித்துப் பார்ப்பது சகஜமாயிருக்கிறது.

ஆனால் முதன் முதலில் அசைவினை படம் பிடிப்பது, மறுபடியும் அதே அசைவினை நிகழச்செய்து பார்ப்பது என்பது அசாத்தியமான கனவாக இருந்தது. இதை சாதிக்க ஏராளமான முயற்சிகள் செய்யப்பட்டன. சிறிய அளவில் அசைவினை நிகழ்த்திக்காட்டும் மாய விளக்கு (magic lantern) போன்ற கருவிகள் புழக்கத்திற்கு வந்தன. அதன் பின்னரே காமிராவாகவும், புரொஜக்டராகவும் இயங்கும் பல்சக்கரம் கொண்ட கருவியை லூமியர் சகோதரர்கள் செய்தனர். ஒரு ரயில் நிலையத்தில் இரயில், உள்ளே நுழையும் காட்சியை அவர்கள் துவக்க கால படம் ஒன்று காட்டியபோது உலகெங்கும் பார்வையாளர்கள் ஆச்சர்யத்தில் உறைந்தனர். அவர்கள் கண்ணெதிரே அவர்கள் அமர்ந்திருக்கும் அரங்கினுள் அவர்களை நோக்கி இரயில் எஞ்சின் வந்தால் எப்படி இருக்கும்? ஒவ்வொரு ஊரிலும் மக்கள் சிலரோ, ஒரு குறிப்பிட்ட நபரோ ரயில் இஞ்சின் தன்னை நோக்கி வருவதைக்கண்டு அஞ்சி எழுந்து ஓடியதாக ஒரு வாய்மொழிக்கதை இருக்கும். இந்தக் கதைகள் அந்த அசையும் பிம்பத்தின் நவீனத்தை வெகுஜன பிரக்ஞையில் நிலைநிறுத்த உருவானவை. இப்போதெல்லாம் குழந்தைகள் தொலைக்காட்சியின் முன்னால் அசையும் பிம்பங்களுடன் வளர்கிறார்கள். அவர்களுக்கு அசையும் பிம்பங்கள் உருவாக்கப்பட்ட புரட்சிகர தருணம் எவ்வளவு விசேஷமானது என்பது புரியாது.

உண்மையில் அசைவினை மீண்டும் பிம்பத்தில் நிகழ்த்துவது என்பதன் பொருள் என்ன என்பதுதான் முக்கியமான கேள்வி. இயல் உலகில் உள்ள அசைவை நாம் யதார்த்தமாக எடுத்துக்கொண்டு சினிமா தரும் அசைவை அதன் இயந்திரப் பதிவாக, செயற்கையாக உருவாக்கப்பட்ட மறுநிகழ்வாக பார்த்தால் தெல்யூஸின் திரைப்படத் தத்துவத்தை சரியாக புரிந்துகொள்வது கடினம். மாறாக இயல் உலகின் அசைவு அல்லது இயக்கம் என்பது என்ன என்ற கேள்வியையும் நாம் எழுப்ப வேண்டும். இதை தெல்யூஸ் பெர்க்ஸன் (Henri Bergson, 1859-1941) என்ற தத்துவ மேதையின் சிந்தனைகளை முன்வைத்து எழுப்புகிறார்.

உலகில் நம் புலன்களால் உணரப்படும் இயக்கம் அல்லது அசைவு, அதன் மெய்ப்பொருளில் அத்தன்மையதே என்பது நிறுவப்படாத ஒன்றாகும். நிகழும் ஏதோ இயக்கம் ஒன்றினை நம் புலன்கள் நமது புரிதலுக்கு ஒரு குறிப்பிட்ட விதத்தில் வடித்தெடுத்துத் தருகின்றன. இதனை பெர்க்ஸன் ஜீனோ (Zeno) என்ற கிரேக்க தத்துவ அறிஞரின் புகழ்பெற்ற புதிர் ஒன்றினை விவாதிப்பதன் மூலம் விளக்குகிறார். ஜீனோவின் புதிர் இதுதான். வில்லிலிருந்து புறப்படும் அம்பு இரண்டு விநாடிகளில் ஒரு மரத்தில் சென்று தைக்கிறது என்று வைத்துக்கொள்வோம். அந்த இரண்டு விநாடிகளில் எந்த ஒரு காலப்பகுப்பிலும் அந்த அம்பு எங்கே இருந்தது என்று கேட்டால் அது அதன் பயணத்தடத்தில் ஒரு இடத்தில் இருந்தது என்றுதான் நாம் பதில் சொல்வோம். ஒரு விநாடியின் ஒவ்வொரு சிறு பகுப்பிலும் அது ஏதோவொரு இடத்தில் இருந்தது என்றால் அது எப்போது அசைந்தது என்பதே கேள்வி. அதாவது அம்பு என்பதே இல்லாமல் அசைவு மாத்திரம் இருக்கும் ஒரு காலத்துளி உண்டா? அப்படி இல்லையென்றால் அம்பு அசையவேயில்லை என்பதுதான் ஜீனோவின் துணிபு. இதற்கு பதில் சொல்லும் பெர்க்ஸன் நேரம் எனபது வேறு, காலம் என்பது வேறு என்று சொல்கிறார். நேரம் என்பதை நாம் அளந்து பௌதிக ரீதியான தூரம் என்பதுடன் இணைக்கிறோம். அதன் மூலம் அம்பு மணிக்கு நூறு கிலோமீட்டர் வேகத்தில் பறந்தது என்று சொல்லலாம். ஆனால் உண்மையான இயக்கம் என்பது காலத்தில் நடப்பது. நம் புலன்களுக்கு அப்பாற்பட்டது. அதை அளக்க முடியாது என்பதுதான் ஜீனோவின் புதிருக்கு பெர்க்ஸன் தரும் விடை. நம் புலன்களுக்கு உட்பட்ட இடம், நேரம் ஆகியவற்றின் உறவு புலன்களுக்கு அப்பாற்பட்ட காலத்தில் (duration) கிடையாது என்பதே எதன் பொருள்.

இதன் தொடர்ச்சியாக பெர்க்ஸன் நம் புலன்கள் உலகை அறிவதை ஒரு மாயை என்று சொல்கிறார்.

அதற்கு அவர் சினிமா மாயை (cinematographic illusion) என்று பெயர் வைக்கிறார். எப்படி ஃபிலிம் சுருளில் அசையா பிம்பங்களை வரிசையாக பதிவு செய்து மீண்டும் புரொஜக்டரில் ஓட்டி அசைவை, இயக்கத்தை உருவாக்குகிறோமோ அதேபோலத்தான் நம் பிரக்ஞை தனித்தனி அசையா நிலைகளை தொகுத்து அதிலிருந்து அசைவை உருவாக்கிக்கொள்கிறது என்கிறார். ஆனால் இயல்பிரபஞ்சத்தில் அசையா நிலை என்பதே கிடையாது.

தெல்யூஸ் இந்த இடத்தில் பெர்க்ஸன் முன்னால் ஒரு அபாரமான கேள்வியை வைக்கிறார். அது என்னவென்றால், மனிதப் பிரக்ஞை காலம், காலமாக கொண்டிருந்த ஒரு மாயைக்கு நவீன தொழில்நுட்பமான சினிமாவின் பெயரை எப்படி வைக்க முடியும் என்று கேட்கிறார். இயல்பெருவெளியின் உண்மையான இயக்கம் புலன்களுக்கு அப்பால் நிகழ்கிறது. ஆனால் திரைப்படத்தில் அசைவு அல்லது இயக்கம் நம் புலன் அனுபவத்தினுள் நிகழ்கிறது. எனவே இயல் உலகின் தோற்றம் காட்சிப்பிழை என்றால் சினிமா அந்த பிழையை திருத்துகிறது என்கிறார் தெல்யூஸ். சினிமா இயக்கத்தினை நம் புலன்களுக்கு உள்ளாகவே உருவாக்கிக் காட்டுகிறது என்கிறார். திரைச்சுருளில் பதிவாகும் பிம்பங்கள் அசையா பிம்பங்கள் அல்ல, அவை தமக்குள் அசைவினை பொதிந்து வைத்துள்ளவை என்கிறார். அசை பிம்பம் அல்லது இயக்க பிம்பம் என்ற கருத்தாக்கமே பெர்க்ஸனுக்கு சொந்தமானதுதான் என்று அவர் வாதிடுகிறார். இந்த இடத்தில் பெர்க்ஸன் சிந்தனைகள் அனைத்தையும் உடனே பரிசீலிப்பதைவிட, இக்கட்டுரைத்தொடரில் அவ்வப்போது பரிசீலிப்பதே பொருத்தமானதாகும்.

மொத்தத்தில் இந்த சிக்கலான தத்துவ பரிமாற்றத்திலிருந்து நாம் பெற வேண்டிய விஷயம் என்னவென்றால், இருத்தலியல் ரீதியாக ஃபிலிம் சுருளில் காட்சிகளை வரிசையாக படம்பிடித்து திரையில் அசையும் பிம்பங்களாக ஓட்டிப் பார்ப்பது என்பது கோள அளவில் பொதுமைப்பட்ட ஒரு செயல்பாடு. அவ்வாறு கிடைக்கும் அசையும் பிம்பங்களை வைத்து எப்படி கதையாடலை உருவாக்குவது என்பதில்தான் கலாசாரங்களுக்குள் முக்கிய வேறுபாடுகள் தோன்றுகின்றன என்பதாகும். சினிமா மனித சமூகங்கள் அனைத்திலுமே ஒரு புலனியல் புரட்சியை தோற்றுவித்தது. இன்று தொலைக்காட்சி, கணனி, அலைபேசி என்று அசையும் பிம்பங்கள் எங்கும் நீக்கமற நிறைந்துள்ளன. மானுட இருப்பின் தன்மையை கடந்த நூற்றாண்டில் அவை முற்றிலும் புரட்டிபோட்டுவிட்டன என்று சொன்னால் மிகையாகாது. அப்படிப்பட்ட ஒரு புரட்சிகர மாற்றத்தை தமிழ் சமூகம் உள்வாங்கிய விதத்தைதான் நாம் தமிழ் சினிமா வரலாறு என்று குறிப்பிடுகிறோம். அவ்வாறு குறிப்பிடுவதன் கலாசார முக்கியத்துவம் என்ன, அர்த்தம் என்ன என்பதை நாம் முதலில் பரிசீலிக்கவேண்டும்.

தமிழ் சினிமா வரலாறு என்றால் என்ன?

ஒரு குறிப்பிட்ட பொருளை, தொகுதியை வரலாறு என்ற பதத்திற்கு உரியது என்று சொல்லும்போது ஒரு சில முக்கியமான அமசங்களை சுட்டுகிறோம். முதலில் அந்த பொருள்/தொகுதி தனித்துவமான குணாம்சங்கள் கொண்டது என்று சொல்கிறோம். அடுத்து, அதன் வளர்ச்சி, மாற்றங்கள் ஆகியவற்றை தர்க்கரீதியாக அலச முடியும் என்று சொல்கிறோம். அப்படிப்பட்ட ஒரு அடையாளமாக தமிழ் சினிமாவை கூறலாமா என்பதை முதலில் பரிசீலிக்கவேண்டும்.

தமிழ் சினிமா என்பதில் எத்தனையோ வகையான படங்கள் இருக்கின்றன. கர்ணன் படமும், வேட்டைக்காரன் படமும் ஒரே நாளில் வெளிவந்தவை. மலைக்கள்ளன், மனோகரா, அந்த நாள் ஆகிய படங்கள் ஒரே ஆண்டில் வெளி வந்தவை. இப்படி எத்தனையோ விதமான படங்கள் எடுக்கப்படும் ஒரு துறையினை தமிழ் சினிமா என்ற ஒற்றை அடையாளமாக வர்ணிக்க முடியுமா என்ற கேள்வியை நாம் பரிசீலிக்க வேண்டும். என்னைப் பொறுத்தவரை தமிழ் சினிமாவை தமிழ் சமூக வரலாற்றின் பகுதியாக கணிக்கும் பார்வை சாத்தியமென்பதால் அதை ஒரு அடையாளமாகக் கொள்வதில் தவறில்லையென்றே நினைக்கிறேன். அதாவது, தமிழ் மொழி பேசும் மக்கள் ஊடக வலைப்பின்னலுக்குள் வந்த தருணத்தில் துவங்கி அவர்கள் பகிர்ந்துகொள்ளும் கதையாடல்களாக இந்த திரைப்படங்கள் இருந்ததால் நவீன தமிழ் சமூக உருவாக்கத்தில் முக்கிய பங்கினை வகிக்க நேர்ந்ததாக தமிழ் சினிமா என்று அடையாளப்படும் திரைப்படத்துறையின் வெளிப்பாடுகள் இருந்துள்ளன. எல்லாவகையான படங்களும் இணைப்பிரதிகள் என்ற முறையில் இந்த ஒரு கூட்டு அடையாளத்தில் பங்கேற்பன என்று கொள்வதிலும் தவறில்லை. எனவே தமிழ் சமூக வரலாறு, தமிழ் அரசியல் வரலாறு போன்றவற்றை எழுதுவது சாத்தியமென்றால் தமிழ் திரைப்பட வரலாற்றை எழுதுவதும் சாத்தியம். சில மேற்கத்திய ஆய்வாளர்கள் தமிழ், தெலுங்கு, மலையாளம் ஆகிய திரைத்துறைகள் நெருக்கமான தொடர்புகளை கொண்டிருப்பதை சுட்டிக்காட்டி தமிழ்த் திரைப்படம் என்பதை தனியான வரலாறு கொண்டதாகப் பார்க்கமுடியுமா என்றும் கேட்கிறார்கள். ஆனால், தமிழ் சினிமா பலவிதங்களில் பிரத்யேகமான குணாதிசயங்களை கொண்டவையாக பல்வேறு வரலாற்றுத் தருணங்களில் இருந்ததை மறந்துவிடமுடியாது. உதாரணமாக எழுபதுகளின் இளையராஜா/பாரதிராஜா உடைப்பு, அவை ஏற்படுத்திய பண்புரீதியான மாற்றங்கள் தமிழ் திரைப்பட வரலாற்றின் பிரத்யேகமான தருணங்கள். பாரதிராஜா புட்டண்ணா கனகலிடம் பயிற்சி பெற்றதால் அது தமிழின் பிரத்யேகத்தன்மையை மறுதலிப்பது ஆகாது. ஏனெனில் புட்டண்ணா கனகலிடம் இளையராஜா இல்லை.

அதற்கு அடுத்த கேள்வி இத்திரைப்படங்களில் சில போக்குகள் அவற்றில் மாற்றங்கள் ஆகியவற்றை அடையாளப்படுத்த முடியுமா என்பது. அது நிச்சயம் முடியும் என்று சொல்லலாம். புராண படங்கள், ராஜா ராணி படங்கள் ஆகியவை ஒரு காலத்தில் முற்றிலும் நின்று போயின என்பதை சமூகவியல் கோணத்தில் புறக்கணிக்க முடியாது. அதைவிட ஆழ்ந்த அர்த்தத்தில் வெவ்வேறு காலத்தில் பிம்பங்கள் உருவாக்கிய தர்க்கங்கள் என்ன என்பதை நாம் பரிசீலிக்க வேண்டும். உதாரணமாக

மாயா பஜார் (1957), கர்ணன் (1964) ஆகிய இரண்டு படங்களும் மகாபாரதக் கதைகள் என்றாலும் அவற்றின் பிம்பங்களின் தர்க்கம் பெரிதும் மாறுபட்டிருப்பதாக நாம் வாசிக்க முடியும். அப்போதுதான் திரைப்படம் அதனளவில் பல்வேறு கருத்தாக்கங்களை வடிவ ரீதியில் உள்ளடக்கியிருப்பதை நாம் உணர்ந்து வெளிக்கொணர முடியும். அதுபோன்ற ஒரு முயற்சிக்க வளமான முன்மாதிரியாக அமைவதே தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவம். உதாரணமாக ஒரு துவக்ககால தமிழ்ப் படத்தை எடுத்துக்கொண்டு ஆய்வதன் மூலம் தெல்யூஸின் அணுகுமுறையை புரிந்துகொள்வோம்.

ஹரிதாஸ் (1944): வெட்ட வெளிகளும் ஆன்மாவின் அலைப்புறுதலும்

ஹரிதாஸ் என்ற திரைப்படத்தின் ஒருவரிக்கதை எளிமையானது. மன்மத லீலை என்ற கலவி இன்பத்தில் திளைக்கும் பணக்கார வாலிபன், மனைவி மற்றும் தாய், தந்தையரை மதிக்காது பெண்களின் பின்னால் அலைகிறான். அவர்கள் அவனைவிட்டு வெளியேறிச் செல்கின்றனர். ஒரு கட்டத்தில் கோவலனைப்போல அந்த ஆடம்பர வாழ்வு சாத்தியமற்றுப் போக அவன் மனம் திருந்துகிறான். படம் மூன்று தீபாவளிகளுக்கு தொடர்ந்து ஓடியதன் மூலம் ஒரு முறியடிக்க முடியாத சாதனையை நிகழ்த்தியது. அதற்கு முக்கியக் காரணம் இரண்டாம் உலகப்போரின் உச்சகட்ட ஆண்டுகளில் கச்சா ஃபிலிம் தயாரிப்பு போன்றவை தடைப்பட்டதால் அதிகப் படங்கள் தயாரிக்கப்பட முடியவில்லை என்பது. இரண்டாவது மீண்டும், மீண்டும் பார்க்கத் தூண்டும் விதத்தில் படத்தின் பாடல்கள் அமைந்திருந்தது. எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதரின் குரல் வளமும், வசீகர முகமும் இப்படத்தில் தெவிட்டாத புலனின்பத்தை அளிப்பவையாக அமைந்திருந்தன என்பதை அக்காலகட்டத்துப் பார்வையாளர்களிடம் பேசும்போது அறிய முடிகிறது.

இப்படத்தை கோட்பாட்டு ரீதியாக அணுகும்போது எந்தவிதக் கோட்பாடுகளை பயன்படுத்த முடியும் என்பதை நாம் பரிசீலிக்க வேண்டும். ஹாலிவுட் கதையாடல் மாதிரியை அடிப்படையாகக் கொள்ளும் கோட்பாடுகள் ஹரிதாஸ் படத்தின் அருகிலேயே வரமுடியாது. இந்தப் படம் வெறும் பாடல்களின் தொகுப்பாகவும், தொடர்பற்ற காட்சிக் கதம்பமாகவும்தான் கணிக்கப்படும். இதில் காட்சிகளின் வரிசைப்படுத்துதல் மூலம் கதைநகர்வை சாத்தியமாக்கும் திரைப்பட கதையாடல் முறைக்கு அதிக வேலையில்லை என்பது வெளிப்படையான முடிவாகும். உளவியல் கோணத்தில் அணுகினால் நிச்சயம் பாலியல் சார்ந்த கட்டமைப்புகளைப் பற்றி நிறைய பேசமுடியும். ஆனால் அதில் திரைப்பட அழகியல் அதிகம் இடம்பெறாது. அரசியல் கருத்தாக்கங்கள் அடிப்படையில் பேசினால் இப்படம் பல பிற்போக்கு அம்சங்கள் நிறைந்ததாக கணிக்கப்பட வாய்ப்பிருக்கிறது. அதிலும் அழகியல் குறித்து எதுவும் சொல்லமுடியாது. இப்படிப்பட்ட ஏற்கனவே அறியப்பட்ட அணுகுமுறைகளிலிருந்து மாறுபட்டது தெல்யூஸின் அணுகுமுறை. அதன் அடிப்படை என்ன?

சினிமா2 என்ற அவரது புத்தகத்தின் கடைசி வரிகளைப் பார்ப்போம்.

> ...there is always a time, midday-midnight, when we must no longer ask ourselves, 'What is cinema?' but 'What is philosophy?' Cinema itself is a new practice of images and signs, whose theory philosophy must produce as a conceptual practice. For no technical determination, whether applied (psychoanalysis, linguistics) or reflexive, is sufficient to constitute the concepts of cinema itself.

இந்த மேற்கோளின் முக்கியமான கருத்து: "திரைப்படம் என்பது பிம்பங்களாலும், குறிகளாலும் ஆனதொரு புதிய பயிற்சிமுறை. அதன் கோட்பாட்டை தத்துவம் கருத்தாக்க நடைமுறையாக உருவாக்க வேண்டும்."

இப்படிச் சொன்ன தெல்யூஸ் சினிமாவின் பிம்பங்களையும், குறிகளையும் வகைப்படுத்தி விவரித்துள்ளார். ஆனால் அவருடைய வகைப்பாடுகளை அப்படியே பின்பற்றுவதைவிட அவர் கூறியதன் உட்பொருளை அனுசரித்து நாம் பிம்பங்களையும், குறிகளையும் புரிந்துகொள்ள தமிழ் சினிமாவிற்கு ஏற்றவகையில் வகைப்பாடுகளை ஏற்படுத்திக்கொள்ள முடியவேண்டும். முதலில் பிம்பம் என்றால் என்ன, குறி என்றால் என்ன என்பது குறித்து நாம் ஒரு புரிதலை ஏற்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். இதுபோன்றவற்றில் தெல்யூஸ் என்ன சொன்னார் என்பதை வைத்து நான் என்னை கட்டுப்படுத்திக்கொள்ள போவதில்லை. ஏனெனில் நான் குறியியக்கம் என்று வந்தால் சார்ல்ஸ் சாண்டர்ஸ் பர்ஸை (Charles Sanders Peirceஐ நேரடியாக பயின்றவன்; தெல்யூஸ் அவரை வாசிக்கும் விதங்களிலிருந்து மாறுபடுபவன். இதைக் கவனத்தில் கொண்டு இக்கட்டுரைத்தொடரில் பிம்பம் என்றால் என்ன, குறி என்றால் என்ன என்பதை முடிவு செய்துகொள்வோம்.

பிம்பம் என்பது புலன் உணர்வு சார்ந்தது. அதைத் தூண்டுவது. புலன்களின் தர்க்கத்திற்குக் கட்டுப்பட்டது. குறி என்பது புரிதல் உணர்வு சார்ந்தது. புரிதலின் தர்க்கத்திற்கு கட்டுப்பட்டது. கறாராகச் சொன்னால் பிம்பம் என்பதும் குறிதான். ஆனால் எதையும் திட்டவட்டமாக உணர்த்தாத குறி.

முதலில் ஹரிதாஸின் பிம்பங்களை பரிசீலிக்க வேண்டும். பாலியல் இன்பத்தில் மன்மத லீலையில் மூழ்கும் ஹரிதாஸின் பார்வையில் காமிரா பெண்களை நமக்கு காண்பிக்கிறதா? ஹரிதாஸையும், பெண்களையும் கலவி நிலையில் நாம் காண்கிறோமா? எப்படிப்பட்ட பிம்பங்களின் மூலம் மன்மத லீலை நமக்கு வழங்கப்படுகிறது? இவற்றின் தர்க்கம் என்ன என்பதை நாம் கவனிக்க வேண்டும்.

அடுத்து மனம் திருந்திய பிறகு ஹரிதாஸ் அலைந்து

திரியும் வெளிகள் எப்படிப் பட்டவை? தொடர்ந்து பாடல்களினாலேயே கட்டமைக்கப்படும் இந்தப் பிம்பங்களை தெல்யூஸின் தத்துவம் எப்படி வகைப்படுத்துகிறது? வெறும் பாடல்களுக்காக படம் ஓடியது என்றால் பார்வையாளர்கள் பிம்பங்களைப் பார்க்காமல் கண்களை மூடிக்கொண்டார்களா? அவர்கள் இசைத்தட்டுகளில் பாடல்களை மட்டும் கேட்டிருக்கலாமே? எதற்காக மீண்டும், மீண்டும் திரையரங்கிற்குச் சென்றார்கள்?

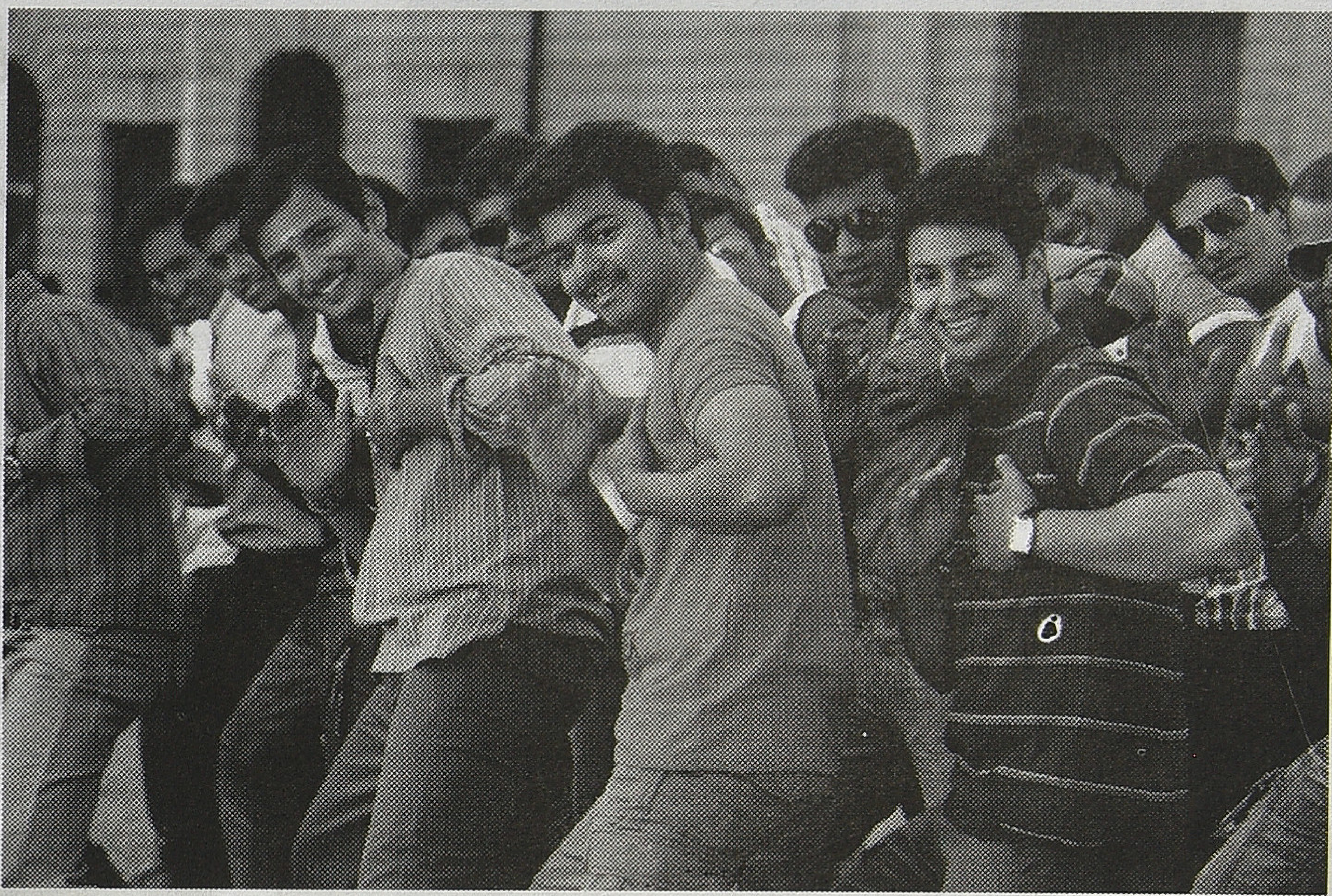
உதாரணமாக ஒரு காட்சியினை எடுத்துக்கொள்வோம். ஹரிதாஸின் மனைவி அவனது நடவடிக்கைகள் பிடிக்காமல் பிறந்த வீட்டிற்குச் செல்கிறாள். மனைவியின் அப்பாவோ அவளை வீட்டினுள் அனுமதிப்பதில்லை. எந்தப் பிரச்சினையாக இருந்தாலும் நீ கணவனுடன் இருந்து அவனை மாற்ற வேண்டுமே தவிர விட்டுவிட்டு வரக்கூடாது என்று கூறிவிடுகிறார். அந்த அம்மாள் தனியாக மீண்டும் ஹரிதாஸ் வீட்டிற்கு வருகிறார். இப்படி ஒரு பெண் தனியாக பயணம் மேற்கொள்வாளா என்ற எதார்த்தவாதக் கேள்வி இங்கு பொருளற்றது. படத்தின் நிகழ்வுகள் பலவும் யதார்த்த உலகின் நடைமுறைகள் சாராதது. தமிழ் சினிமாவின் பிம்ப அமைப்பு முறையை நான் தனித்தியங்கும் சினிமா என்று அழைப்பது என் எழுத்துக்களை படித்து வருபவர்கள் நினைவுகூற முடியும்.

தன் தந்தையால் திருப்பி அனுப்பப்பட்ட அந்தப் பெண் நீர்நிலைகள், மரங்களடர்ந்த சாலைகள், பாறைகள் ஆகியவற்றின் வழியாக பாடலொன்றைப் பாடிய படியே வருகிறார். அப்போது ஒரு குளத்தில் இறங்கிப் பாறையில் அமர்ந்து பாடியபடியே காலால் நீரை அளைகிறார். அவர் பாடல், அவர் தந்தையின் அறிவுரை அவர் மனதை மாற்றியதைப் பற்றி அமைந்திருக்கிறது. அவருடைய அந்தப் பயணம் ஒரு உள்முகப் பயணமாக அமைகிறது. அவர் தந்தையின் வீட்டை நோக்கிச் சென்ற பயணம் நமக்கு காட்சியாவதில்லை. தந்தையின் சொற்களால் மனமாற்றம் அடைந்து ஹரிதாஸ் வீட்டிற்கு நடந்து வருவதுதான் காட்சியாகிறது. இதன் காரணம் தந்தை வீட்டுக்குச் செல்லும்போது அவர் மனம் எந்த ஒரு பரிசீலினையிலும் இருப்பதில்லை. ஹரிதாஸின் மீதான கோபம் மட்டுமே இருக்கிறது, ஆனால் திரும்பும்போது அவர் மனம் ஹரிதாஸுடனான உறவின் தன்மையை பரிசீலினை செய்கிறது. எனவே பயணம் என்பதும், பாடல் என்பதும் அவரது மனதிற்குள் நடக்கும் மாற்றத்தின் உருவக வெளிப்பாடுகளாகவே அமைகின்றன.

இத்தகைய பிம்பங்களை பரிசீலிப்பது எப்படி? சினிமா என்ற பிரத்யேக இருத்தலியல் சாத்தியத்தின் துணைகொண்டு இந்த பிம்பங்கள் உருவாவதன் முக்கியத்துவம் என்ன? தெல்யூஸ் எப்படி நமக்கு உதவுகிறார்? இதையெல்லாம் பரிசீலிப்பதை அடுத்த இதழில் விரிவாக தொடர்வோம். ●

நண்பன்

ராஜன் குறை



ஒரு படத்தை மறுதிரையாக்கம் செய்வதை "காப்பி" என்றழைத்து குழப்பிக்கொள்ளும் சூழலில் துணிச்சலாக மற்றொருவர் ஹிந்தியில் இயக்கிய படத்தை தமிழில் மறுதிரையாக்கம் செய்ய ஷங்கர் போன்ற பெரிய இயக்குநர் ஒப்புக்கொண்டது ஆச்சர்யம்தான். அது மறுதிரையாக்க செயல்பாட்டிற்கு மரியாதை ஏற்படுத்தித் தருகிறது. ஷங்கருக்கு தன்னை நிரூபித்துக்கொள்ள வேண்டிய தேவை இல்லாததால் ஒரு இயக்குனராக தேவையானதை மட்டும் செய்து இப்படத்தை மறுதிரையாக்கம் செய்துள்ளது ரசிக்கும்படி இருக்கிறது. தன் அடையாளத்தை காட்டும் ஒரேயொரு பாடல் காட்சியினை மட்டும் வைத்துக்கொண்டுள்ளார். அதில் கிளாப் அடிக்கும் காட்சிகளையும் சேர்த்து தன்னை சுய எள்ளலுக்கும், மாயை தகர்ப்புக்கும் ஆட்படுத்திக்கொள்கிறார். இருந்தாலும் அந்தப் பாடல் காட்சி ரசிக்கும்படி இருப்பதை பார்ப்பவர்கள் உணரும்போது கேளிக்கை பற்றிய தனது புரிதலை அவர்கள் பகிர்ந்த்கொள்வார்கள் என்று நம்புகிறார். ஒரு இயக்குனராக ஷங்கர் தன்னை அறிந்தவர் என்பதில் சந்தேகமில்லை. உயர்ந்தாலும், தாழ்ந்தாலும் தலை வணங்காமல் வாழக்கூடியவர்,

இந்தியில் பார்த்த்தைவிட இந்தப்படம் முதிர்ச்சியுடன் இருப்பதாகத் தோன்றியது. ஆல் இஸ் வெல் கோஷம் ஒரு மந்திர உச்சாடனம் அளவுக்கு இந்தியில் மாற்றப்பட்டிருந்ததை ஷங்கர் ஓரளவு குறைத்து ஒரு கோஷம், ஒரு சக்திவாய்ந்த உச்சரிப்பு என்ற அளவுக்கு பயன்படுத்தியிருப்பதாகவும் தோன்றுகிறது. குறிப்பாக குழந்தை பிறக்கும் காட்சியில் ஹிந்தி படம் கொஞ்சம் கோமாளித்தனமாக இருக்கும். ஷங்கர் அதை மெருகேற்றி பக்குவப்படுத்தியுள்ளார் என்று சொல்லலாம்.

தொழில்நுட்பக் கல்வி மீதான அர்த்தமற்ற மோகம், சுயசிந்தனையின்றி படிக்கும் பழக்கம், நேர்மையாகப் பேசக் கற்காமல் போலியாகத் தோற்றம் தர பழகுவது ஆகியவற்றை கண்டிப்பவர்களே நண்பர்கள், குறிப்பாக அவர்களின் தலைவனாக விஜய் நடிக்கும் கதாபாத்திரம். இந்தக் கண்டனங்கள் நிச்சயம் சமூகத்திற்கு தேவை. ஆனால் படத்தில் இந்தக் கண்டனங்கள் மத்தியதர வர்க்கத்தின் உறுதியற்ற சுதந்திரவாத, கற்பனாவாத இலட்சியங்களின் அடிப்படையில் அமைந்திருக்கிறதேயன்றி உண்மையான சமூக யதார்த்தங்களை எதிர்கொள்வதன் மூலம் அல்ல. மருத்துவப் படிப்பு படிக்கும் காதலியிடம் கிராமங்களுக்கு சென்று வைத்தியம் செய்யுங்கள் என்று சொல்லும் மௌனகுருவும், செங்கல்சூளை மாணவர்களுக்கு கல்வியளிப்பதற்காக அரசாங்க வேலையை இழக்கும் வாகை சூடிய வாத் ாரையும் திரையில் காணும் நேரத்தில் தொழில் டிப்பிற்கு பதிலாக கானக உயிர்களை புகைப்படும் எடுப்பவராக மாறுவது புரட்சிகரமாகப் படவில்லை. தமிழ் சினிமா "மயக்கம் என்ன?" "நண்பன்" சீசனுடன் இந்த வைல்ட் லைஃப் போட்டோகிரஃபியை விட்டுவிடுவது நல்லது. இல்லாவிட்டால் காமிரவும் கையுமாக காட்டிற்கு படையெடுப்பவர்களால் வைல்ட் லைஃப் அழிந்துவிடுமோ என்று கவலையாக இருக்கிறது.

விஜய் டாய் டூய் என்று கண்களை உருட்டிக்கொண்டு கத்தாமல் நடிப்பதைப் பார்க்கும்போது வாஞ்சையாக இருக்கிறது. என்ன தலையெழுத்து இவரை தமிழ் சினிமாவில் அந்த பாடுபடுத்துகிறார்கள் என்று தோன்றுகிறது. அரிவாளை தூக்கியெறிந்துவிட்டு இதுபோன்ற மென்மையான வேடங்களில் பத்தாண்டுகள் நடிக்கலாம். சம்பளத்தைக் குறைத்துக்கொண்டால் சந்தோஷமாகவும் இருக்கலாம். குத்துப்பாட்டையும், ரத்தக்குளியலையும் அவசியமானால் கார்த்தி போல வேறு யாராவது பார்த்துக்கொள்ளட்டும் என்று தோன்றுகிறது. ஜீவா உண்மையிலேயே நல்ல நடிகர் என்பது உறுதிப்படுகிறது. சில நுட்பமான முகபாவங்களை சாத்தியமாக்கியுள்ளார்.

கறுப்பாக இருந்தால் கல்யாணமாகாது என்பதை ஷங்கர் மீண்டும் மீண்டும் கிண்டலடிப்பதாக வருத்தப்படுகிறார்கள். ஷங்கர் வெகுஜன உளவியல் அறிந்தவர். மக்கள் திரைக்கு முன்னால் அமரும்போது தங்கள் சுயருபத்தை பிறருடையதாக எண்ணிப் பார்க்கும் சாத்தியம் பெறுவதை அறிந்தவர். மக்களுக்கான சுய எள்ளலாகவே இதனை தருகிறார் என்று யோசித்துப் பார்க்கலாம். ஆனாலும் ஒவ்வொரு படத்திலும் அது தொடர்வதென்பது தேவையில்லை என்றுதான் தோன்றுகிறது. ●

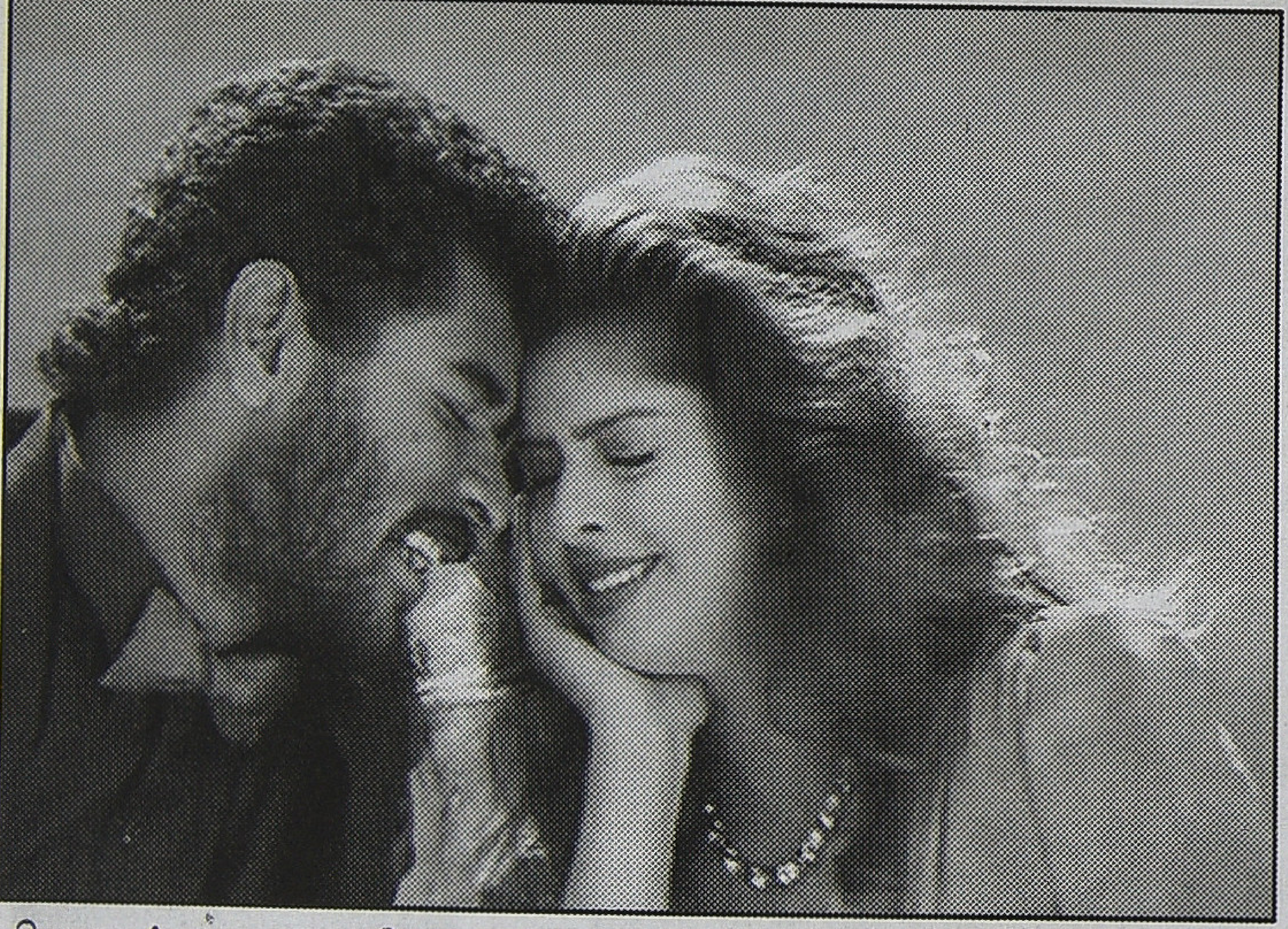
ஷங்கரின் திரைப்படத்தில் கதாநாயகியின் மரணம்

நண்பனை முன்வைத்து சில ஆய்வுக்(!) குறிப்புகள்

■ உறங்காப்புலி

நண்பன் படம் பார்த்து முடித்தபோது சமச்சீர் கல்வி, கும்பகோணம் பள்ளி தீ விபத்து முதல் படிப்பின் அழுத்தம் தாளாமல் சமீபத்தில் ஆசிரியையைக் கொலை செய்த மாணவனைப் பற்றிய செய்திகள் எல்லாம் எனக்கு ஞாபகத்தில் வந்துபோனது. இந்தியாவில் குழந்தைகளின் பிரத்யேக படைப்பூக்கத்தை ஊக்குவிக்காத கல்வி அமைப்பு, எல்கேஜி முதல் உயர்கல்வி வரை மனப்பாட இயந்திரங்களாக மாணவர்களை மாற்றுவது வரை எல்லாவற்றையும் சிறப்பாக நண்பன் படமே பேசிவிட்டது. ஆனால் நண்பனை முன்னிட்டு எனக்கு ஏற்பட்ட ஏமாற்ற அம்சம் குறித்து மட்டும் இங்கே பேசலாம் என்று இருக்கிறேன்.

ஜெண்டில்மேன் படத்திலிருந்து ஷங்கரின் சினிமா என்னும்



பிரமாண்டமான விருந்துச் சாப்பாட்டைச் சுவைத்தவர்களுக்கு அவரது கதாநாயகிகள் மற்றும் தனிப்பாடல் நாயகிகளின் முக்கியத்துவம் என்னவென்று நன்றாகவே உணர்வார்கள். ஜெண்டில்மேனில் தேசலான, இழுத்துப் போர்த்திக் கொள்ளும் கட்டுப்பெட்டி நாயகியாக மதுபாலா வந்தாலும், டெல்லியிலிருந்து வரும் பெண்ணும், சிக்குபுக்கு கௌதமியும் தீபாவளிப் பட்டாசாக காமத்துய்ப்பை வழங்கத் தவறவில்லை. ஷங்கரின் பிரம்மாண்ட கதை நிலவெளியில் பார்வையாளனுக்கு சாகச, கிளர்ச்சி அனுபவத்தைத் தரக்கூடிய அம்சமாக பெண் உடல்களும் தொடர்ந்து கூடவே பயணிப்பவைதான்.

ஜெண்டில்மேனுக்கு அடுத்து காதலனைப் பொருத்தவரை ஹீரோயினாக வரும் நக்மாவை நாம் கதாநாயகன் என்றே சொல்லவேண்டும். துப்பாக்கி தூக்கிவந்து குறிவைத்து தாக்கினால் தோட்டாவில் காதல் விழுமா என்றும் முசக்குட்டி தேடிவந்த கோபாலா அதை மூடிபோட்டு வெச்சிருக்கேன் கோபாலா என்று பாடி பிரபுதேவாவை நக்மா நாயகியாக்கி விடுவார். அந்த வகையில் தனது மூர்க்கமான பாலியல்பைக் கொண்டே ஆதிக்கம் செலுத்தும் வலிய ஆணாய் நாயகியைப் படைத்த முன்னோடி நமது ஷங்கர். அதற்கு முன்பெல்லாம் கவர்ச்சிப் பாடல்களில் ஆடும் ஜெயமாலினி போன்றவர்களை பக்கவாட்டாக மட்டுமே தமிழ்த்திரை அனுமதித்து வந்ததை மீறிப் புதுத்தடம் போட்டவர் ஷங்கர்தான்.

ஏ.ஆர்.ரஹ்மானின் இசையும் சீரற்ற உலோக சப்தங்களின் வழியாக தறிகெட்ட பயணத்தை மேற்கொள்ளத் தொடங்கியதும் நக்மாவின் உடலின் மீதுதான் என்பதை நாம் கவனித்தே ஆகவேண்டும். இந்திய நிலவெளியைத் தாண்டி கனவுகள் முடிந்த இடத்தின் படிமமான கௌபாய் பாலைவன வெளியை ஏ.ஆர்.ரஹ்மான் நக்மாவின் உடல்வழியாகவே இசையில் நிகழ்த்தினார். அதற்குப்பிறகு அதேபோன்ற

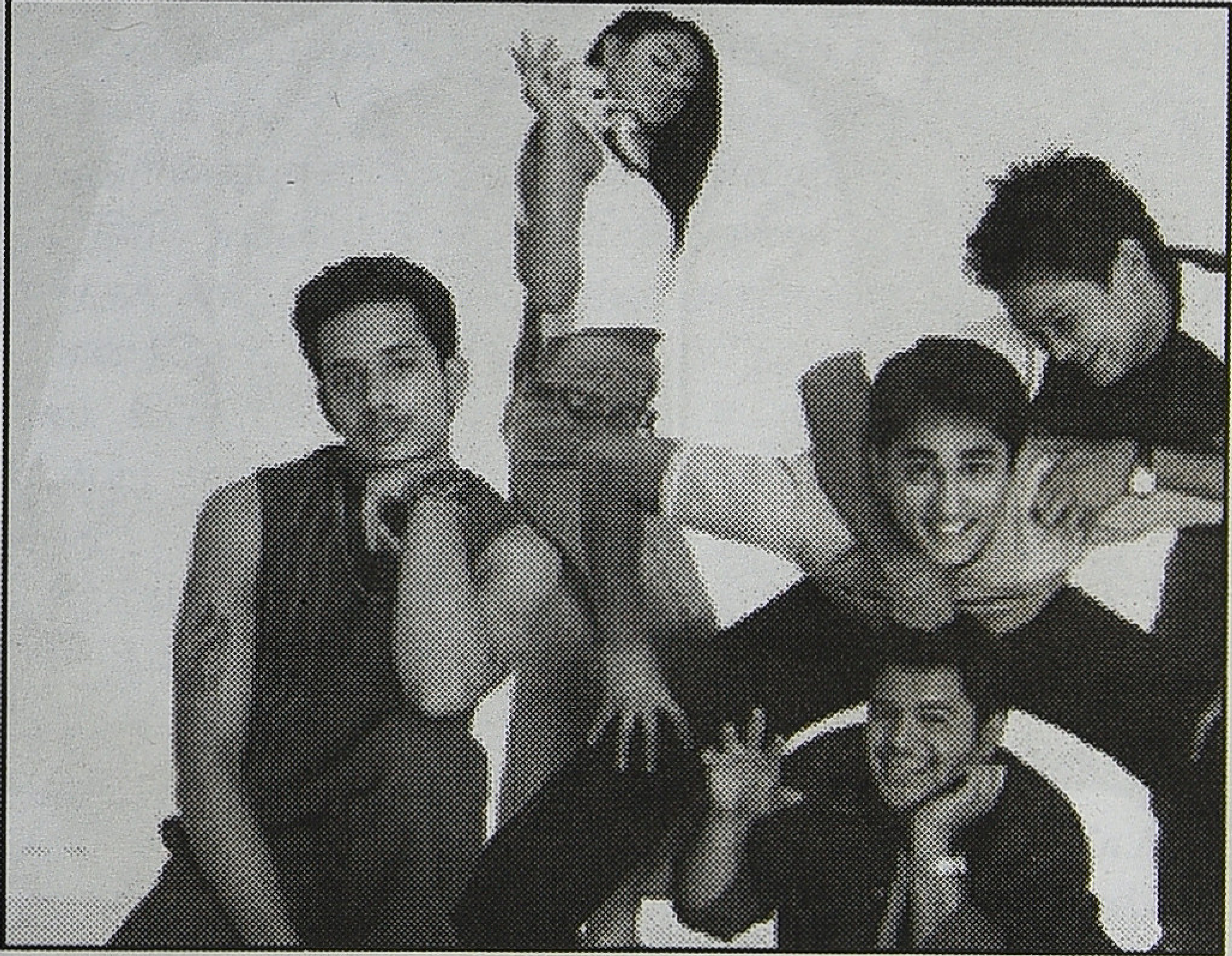
தாறுமாறான எந்திரங்களின் குரலோடு புரளும் இசையையும் பாடல்களை சிவாஜியில் தான் அதிகமாகப் பயன்படுத்தினார். ஸ்ரேயாவின் முப்பரிமாண தேகத்தின் புதிர் வசீகரம் ஏ.ஆர். ரஹ்மானுக்கு அந்த பைத்திய சாத்தியத்தை அளித்தது.

காதலனை அடுத்து வந்த இந்தியனில் இந்[illegible] தாத்தா அறிந்திருக்கும் வர்ம பிரதேசா[illegible] அளவுக்கு ஊர்மிளாவும், மனிஷா கொய்ராலோவும் படமெங்கும், லஞ்ச ஊழல் தொடர்பாக மக்களுக்கு கோபம் வரும்போதெல்லாம் குளிரவைப்பவர்களாக முக்கியமான பங்கை பூத்தூவி ஆற்றினார்கள். முதல்வன் படத்தைப் பற்றி சொல்லவே வேண்டாம்.

பாய்ஸ் படத்திலும், அந்நியன் படத்திலும் தனது பாதையில் கொஞ்சம் வழுக்கினார் ஷங்கர். அதீத பிரம்மாண்டத்தை வெளிப்படுத்துவதில் நாயகியின் மரணம் இப்படித்தான் நிகழ்ந்ததா

தெரியவில்லை. பாய்சில் லூசுப்பெண்ணாக நமது மனதில் பதிந்த ஜெனிலியா இதுவரை அந்தப் படிமத்திலிருந்து விலகவேயில்லை. அந்நியன் படத்தில் மதுபாலா போலவே சதா, பிரம்மாண்டத்தின் முன் மடிந்த கதாநாயகியாகத் துவண்டு போனாலும் காதல் யானையாய் நடனமாடிய யனாகுப்தா, ஷங்கரின் பிரம்மாண்டத்தை ஈடுகட்டினார்.

ஜீன்சையும், எந்திரனையும் விட்டுவிட்டேன். ஐஸ்வர்யா ராய் பற்றி வைரமுத்துவே சொல்லிவிட்டாரே, அவர் ஏழு அதிசயங்களுக்கு அடுத்த அதிசயம் என்று.. ஐஸ்வர்யா ராயைப் பொருத்தவரை அவர் முப்பரிமாண அழகு என்றே எனக்கு முதலில் இருந்து தோன்றவில்லை. ஆனால் மிக அழகிய மெலடிகளை அவரது உடல் உருவாக்கியிருக்கிறது. கொடுத்து வைத்த கொலூசே கால் அழகைச் சொல்வாயா என்று வைரமுத்துவை உருகவைத்திருக்கிறது. ஐஸ்வர்யா ராய் பார்வையாளருக்கு ஒரு கட் அவுட்டாக, அந்நியமான பொம்மையாக இருக்கிறார். பார்வையாளனுக்கு ஐஸ்வர்யா தனது திறப்பு எங்கேயென்று தெரிவிப்பதேயில்லை. உறவுகொள்வது, ஈடுபடுவது போன்ற கற்பனை சாத்தியங்களை அவர் பார்வையாளனுக்குத் தரத் தொடர்ந்து மறுத்துவருகிறார். எவ்வளவுதான் அழகாக இருப்பினும் தேவசொரூபத்தை

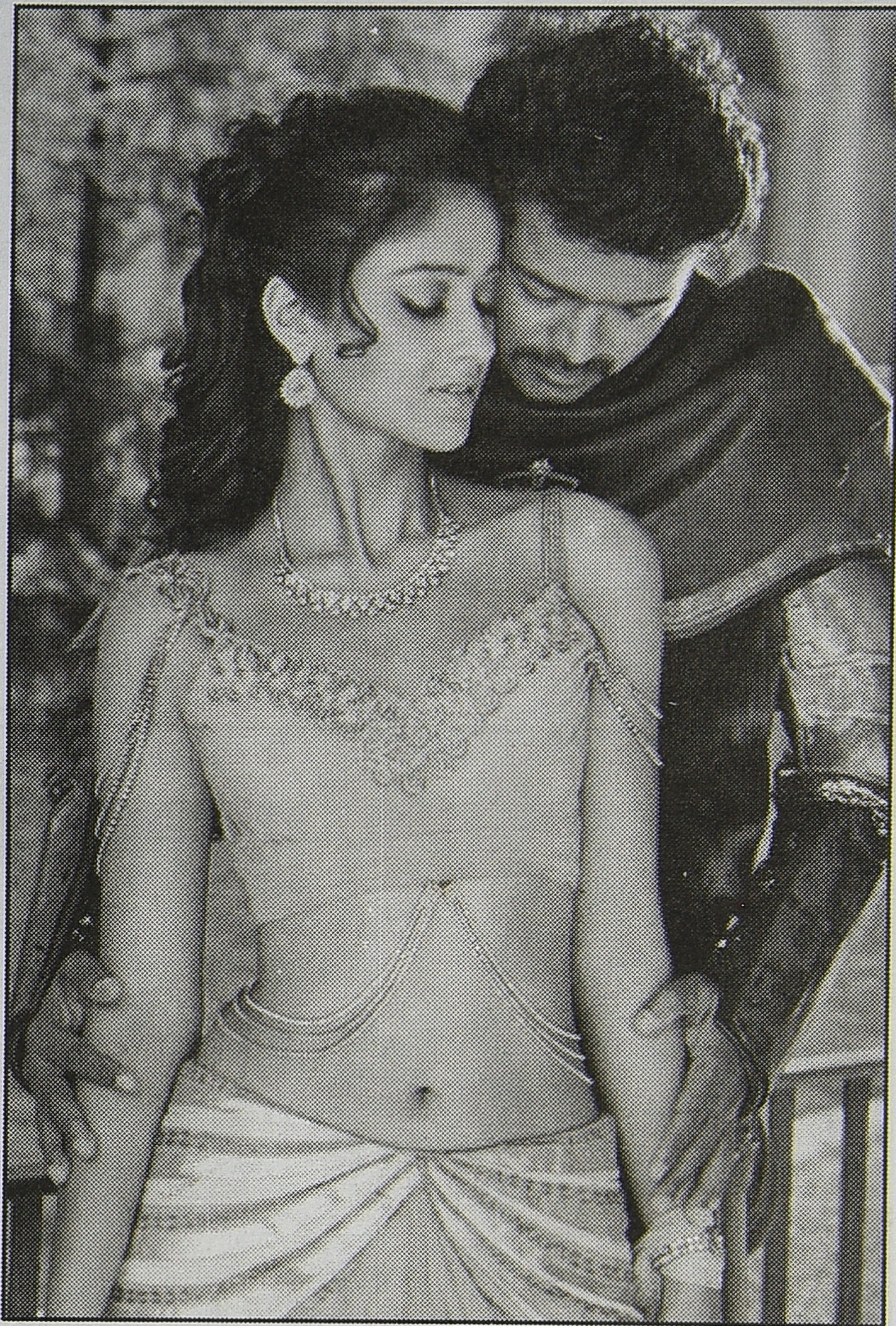


என்ன செய்துவிட முடியும். தேவசொரூபத்திடம் ஏற்படும் அலுப்பு ஐஸ்வர்யாராயிலும் ஏற்படுவது இயல்பே.

ஷங்கரின் முழுமையான கதாநாயகி என்றால் அவர் சிவாஜியில் நடித்த ஸ்ரேயாதான். கட்டுப்பெட்டித் தனம், ரகசிய உறவுக்கான கள்ளத்திறப்பு இரண்டையும் வைத்திருப்பவை அவரது கண்களும் உடல் வாளிப்பும்.

நண்பன் படத்தைப் பொருத்தவரை கதாநாயகி என்று இலியானாவின் பெயரைப் போட்டிருந்தார்கள். ஆனால் ஒரு ஒல்லியான உருவம், மலேரியாவிலிருந்து மீண்டு திரைக்குள் நுழைந்ததைப் போல கதாநாயகியின் உடையுடன் சில சேஷ்டைகளைச் செய்து திரையிலிருந்து நீங்கிப்போனதான ஞாபகம் மட்டுமே உள்ளது. நாயகி இலியானாவை விட பார்வையாளனை அவரது அக்காவாக வரும் அனுயாவே நிச்சயம் ஈர்த்திருப்பார். ஷங்கர் எங்கே கோட்டை விட்டார்?

ஷங்கரின் படத்தில் இதுவரை கதாநாயகி இறந்துபோனதில்லை. நண்பன் அந்த துக்கத்தை எனக்கு கொடுத்தது.●

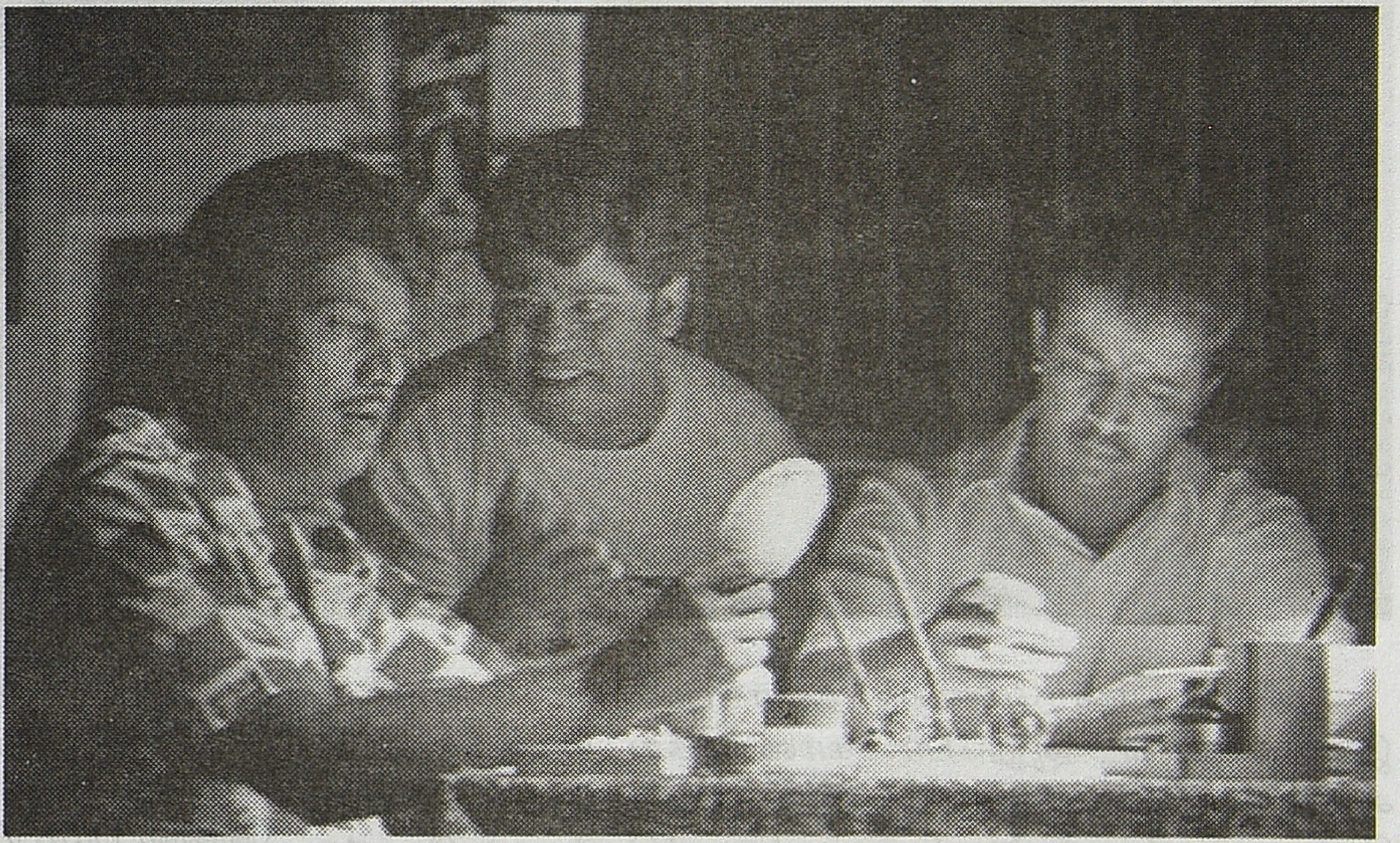


நண்பன்

ஒரு ஜெண்டில்மேன்

தான்யா

தஞ்சாவூரில்தான் ஜெண்டில்மேன் படம் பார்த்தேன். சில நாட்களுக்கு முன்பு சென்னையில் நண்பன் பார்த்தேன். இரு படங்களின் இயக்குநரும் ஷங்கர் என்பது எல்லோருக்கும் தெரிந்ததே. அதிலென்ன புதுமை இருக்கிறது. ஆனால் படம் பார்த்துவிட்டு யோசித்த பிறகு நண்பன் ஒரு ஜெண்டில்மேன் என்று மனம் சொல்லிக்கொண்டே இருந்தது. அதற்கான காரணத்தை நீங்களே போகப் போக புரிந்துகொள்வீர்கள். அவரது சில ஷாட்டுகள், பாடல் காட்சிகள் மாறவேயில்லை. ஆனால் படத்தின் கதையும் பிரம்மாண்டங்களும் ஹீரோக்களும் மாறியே வந்திருக்கிறார்கள். ஷங்கர் மட்டுமல்ல. லிங்குசாமியும்கூட ரன் படத்தில் காட்டிய 'தேரடிவீதியில் தேவதை வந்தா' பாடலையும், பையாவில் காட்டிய அடடா மழைடா... அடமழடா பாடலையும்கூட அவர் விடவில்லை. அவன் வருவானாடா... என்று வில்லன் அதுல்குல்கர்னி கேட்பார். வருவான்ணே... என்று சொல்லத்தொடங்கும் முன் அவனுக்கு அடி விழும். அடுத்தவன் வருவான்ணே ஆனால் திரும்பிப் போகமாட்டான்... என்று சொல்வான். அதுல் சிரித்துக்கொள்வார். இப்படியான காட்சி பாணியை லிங்குசாமி கடைசிவரை வைத்திருப்பார் என்று தோன்றுகிறது. சிலபேர் அப்பா காலத்தில் கொடுத்த வாட்சை கையிலே கட்டிக்கொண்டு அலைவார்கள். வாரெல்லாம் அறுந்து தொங்கும். ஏன் மாற்றினால் என்ன? என்று கேட்டால் அப்பா கொடுத்தது என்பார்கள். அப்படித்தான் இவர்கள் அப்பா கொடுத்த வாட்சை கட்டிக்கொண்டு அலைகிறார்கள். இந்த தூர்ந்துபோன



பாதையிலிருந்து மணிரத்னம்கூட தப்பவில்லை. குரு படத்தில் அவரது முந்தைய படங்களின் சிறப்பான காட்சிகள் எல்லாம் வந்துபோகும். ஏன் என்றே புரியவில்லை. ஆனால் ரசிகர்களால் வெகுவாக ரசிக்கப்பட்ட காட்சிகளை மீண்டும் கொடுப்பதில் தவறில்லை என்பதால் இருக்கலாம். அல்லது அது சென்டிமெண்ட் தொடர்பான மூடநம்பிக்கையாக இருக்கலாம்.

ரன் படத்தில் ரவுடிகளை ஓடவிட்டு ஷட்டரை சாத்தி அடிப்பார் மாதவன். ஆனால் ஷட்டரைத் திறக்காமலேயே லிங்குசாமி இருக்கிறார். வேட்டையில் வில்லன்கள் ஷட்டரை மூட, எனக்கே ஷட்டரா என்று கேட்பார் மாதவன். தமிழ் சினிமாவின் ஷட்டரை யார்தான் திறப்பது என்றே தெரியவில்லை. உலகப் படங்களைப் பற்றிப் பேசுவதை மட்டும் யாரும் நிறுத்துவதே இல்லை. நீங்கள் நெருங்கிப்போய் கேட்டால் கமர்ஷியல்... கோடிகள்... என்று பதில் வரும். தன்னுடைய பழைய படங்களை காப்பியடிப்பதையே பெருமையாக நினைக்கும் இந்த இயக்குநர்கள் பத்திரிகையாளர் சந்திப்பில் மெழுகு மாதிரி உருகிப்போய் பேசுவார்கள். அந்தக் காட்சியை எடுப்பதற்கு மழையில் நனைந்தோம். வெயிலில் காய்ந்தோம்.... பல கிலோமீட்டர் தூரம் நடந்தோம் என்று அள்ளி வீசுவார்கள். இதெல்லாம் ஒரு லீட்தான். நாம் ஷங்கருக்கு வருவோம். அவருடைய படத்தில் கண்டிப்பாக ஒரு ஃபோக் ஷாங் வரும். அதில் கண்டிப்பாக ஹீரோ ராஜஸ்தான் முண்டாசு கட்டியிருப்பார். வானம் வரை நீண்ட வயல்வெளிகள் தெரியும். வண்ணம் தீட்டப்பட்ட பானைகள் நடக்கும். ரீவைண்ட் போங்கள். முதல்வன் படத்தில் அழகான ராட்சசியே... பாடலை மனதில் ஓடவிடுங்கள். அப்படியே சிவாஜி படத்திற்கு வாருங்கள். கோவா பகுதியில் தொந்திகளில் ரஜினி படத்தைத் தீட்டிக்கொண்டு ஒரு பல்லேலக்கா பாடல். அப்படியே மட்சுபிட்சு மலைத்தொடர் பக்கம் பார்வையைத் திருப்புங்கள். பூர்வகுடி மக்களின் பூர்விக உடைகளுடன் எந்திரன் உலக அழகியுடன் ஆடிக்கொண்டிருப்பார். நண்பனை மறந்துவிட்டேன். இந்தப் படத்திலும்கூட இப்படியொரு காஸ்ட்யூம் கலக்கல் பாடல் உண்டு. கொஞ்ச நேரம் பாடல்காட்சிகளைப் பார்ப்பதை நிறுத்திவிட்டு யோசித்துப்பாருங்கள். நான் சொல்வது உண்மை என்று தெரியும். அதாவது நண்பனும் ஒரு ஜெண்டில்மேன்தான். ஜெண்டில்மேன் படத்தில் ஃபோக் ஷாங்கில் சற்று குறைவான ஆர்ட் டைரக்‌ஷனோடு அர்ஜுன் மலைமீது ஒட்டகத்த கட்டிக்கோ... ஆடிக்கொண்டிருப்பார். அது பட்ஜெட் வளர வளர வளர்ந்துகொண்டே வந்து ரயிலுக்கு பெயிண்ட் அடிக்கும் அளவுக்கு வந்திருக்கிறது. பார்ப்பதற்கு அழகான காட்சியைத்தான் அவர் தருகிறார். ஆனாலும் ஏன் அந்த 'ஒரே' மாதிரியான் தன்மை?

ரன் படத்தில் ரவுடிகளை ஓடவிட்டு ஷட்டரை சாத்தி அடிப்பார் மாதவன். ஆனால் ஷட்டரைத் திறக்காமலேயே லிங்குசாமி இருக்கிறார். வேட்டையில் வில்லன்கள் ஷட்டரை மூட, எனக்கே ஷட்டரா என்று கேட்பார் மாதவன். தமிழ் சினிமாவின் ஷட்டரை யார்தான் திறப்பது என்றே தெரியவில்லை.

நண்பன் படத்தின் கதையைப் பொறுத்தவரை இந்தியிலிருந்து வந்தது. காட்சிகளும் அப்படித்தான். ஆனால் தமிழில் வரும்போது அது ஷங்கரின் படமாக மாறிவிடுகிறது. ஷங்கரைப் பார்த்து வருகிறவர்களுக்கு ஒன்று புரியும். சிவாஜி படத்தில் ஒரு கூடை சன்லைட் பாடலை மனதில் கொஞ்சம் ப்ரீஸ் செய்துவைத்துக்கொண்டு நண்பன் படத்தில் அதே லொகேஷன் மாதிரியான கட்டடங்களில் ஒரு பாடல். அதேமாதிரியான லொகேஷனை ஏன் வைக்கவேண்டும்? முன்பே சொன்னதுமாதிரி ஏனென்றே புரியவில்லை. மிகப்பெரும் உயரத்தை திரைவாழ்வில் அடைந்த பின்னரும்கூட, இந்த வெற்றிகரமான இயக்குநர்கள் தன்னுடைய படங்களிலேயே வந்த பாடல்களை... காட்சிகளை ரிபீட் செய்வது ஏன்? ●

தியேட்டரில் மேனஜர் தவிர டிக்கெட் கொடுக்க இருந்தவர்கள் ஆறுபேர். காலைக்காட்சிக்கும் பகல் காட்சிக்கும் மூவர். முதல் இரண்டாம் காட்சிகளுக்கு வேறு மூவர். ஆண்கள் பக்கம் டிக்கெட் தருவோர் இருவர். பெஞ்சுக்கும் பேக் பெஞ்சுக்கும் சேர்த்து ஒருவரே தருவார். இரண்டுக்கும் தனித்தனிக் க்யூக்கள் இருந்தாலும் ஒருவரே இரண்டையும் கவனித்துக்கொள்வார். ஒருபக்கம் நான்கு டிக்கெட் கொடுத்துவிட்டு அடுத்த பக்கம் நான்கு டிக்கெட் கொடுப்பார். இரண்டு க்யூக்களின் புக்கிங் கவுண்டரும் அருகருகேதான் இருக்கும். கூட்டம் குறைவாக இருக்கும்போது ஒரு க்யூவை மட்டும் திறந்து அதிலேயே இரண்டு வகுப்புக்குமான ஆட்களை வரவைப்பார்கள். அதேபோல ச்சேர், சோபா ஆகிய இரண்டு வகுப்புகளுக்கும் சேர்த்து ஒருவரே டிக்கெட் கொடுப்பார். கூட்டம் மிக அதிகமாக இருக்கும் போது மேனஜர் அல்லது படத்துக்காரர் வந்து ஒரு க்யூவுக்கு டிக்கெட் தருவதுண்டு. பெண்கள் பக்கம் ஒருவர் போதும். பெஞ்சு,பேக் பெஞ்சு ஆகிய இரு வகுப்புகள் மட்டுமே பெண்களுக்குத் தனி. ஆகவே ஒருவரே சமாளிக்க முடியும். ச்சேர், சோபா ஆகிய வகுப்புகள் ஆண்களுக்கும் பெண்களுக்கும் பொதுதான் என்றாலும் அதற்குரிய க்யூக்கள் ஆண்கள் பக்கமே இருக்கும்.

பகல் காட்சிகளுக்கு டிக்கெட் கொடுப்பவர்கள் அதே வேலை செய்பவர்கள். கூடுதலாகக் கணக்கு வழக்கு உள்ளிட்ட அலுவலக வேலைகளையும் பார்ப்பார்கள். முழுநேர ஊழியர்கள் அவர்கள். ஆனால் இரவுக் காட்சிகளுக்கு டிக்கெட் கொடுப்பவர்கள் பகுதி நேர வேலை பார்ப்பவர்கள். டிக்கெட் கொடுக்கும் நேரத்துக்கு வந்து அது முடிந்ததும் சென்று விடுவார்கள். பல ஆண்டுகளாக அப்படிப் பகுதி நேர வேலை பார்த்த இருவர் இன்றுவரை நினைவில் உள்ளனர். ஒருவர் போஸ்ட்மேன். பகலில் அந்த வேலையைச் செய்துவிட்டு இரவில் டிக்கெட் கொடுக்க வருவார். அவரைப் பூசாரியப்பன் 'யோவ் தபாலு' என்றுதான் கூப்பிடுவார். ஆகவே எல்லாரிடமும் 'தபாலு' என்பதே அவரைக் குறிக்கும் நாமம்.

ஆள் நெடுநெடுவென்று வளத்தியாகவும் ஒல்லியாகவும் இருப்பார். அவ்வுருவம் பூசாரியப்பனுக்கு முன்னால் குறுகி நிற்பதைப் பார்க்க வேடிக்கையாக இருக்கும். பேசும்போது வாய்க்கு முன்னால் கையைக் குவித்து வைத்துக்கொண்டுதான் பேசுவார். அதனால் பாதிப் பேச்சு வெளியே கேட்காது. நாங்கள் அவரைக் கேலியாக 'டவாலு' என்போம். அவரைத் 'தபாலு' என்று அழைக்கும் உரிமை பூசாரியப்பனுக்கு மட்டுமே இருப்பதாக அவருக்கு எண்ணம். வேறு யாராவது அப்படிக் கூப்பிட்டால் சண்டைக்கு வந்துவிடுவார். 'எனக்குப் பேரு இல்லியா? சண்முகம்னு எங்க அப்பா அம்மா வெச்ச பேரு இருக்குது' என்பார். 'சண்முகத்துக்கிட்ட இந்த வேல வெச்சுக்காத.' 'சண்முகத்த ஆருன்னு நெனச்ச?' 'சண்முகம் என்ன செய்வான்னு தெரியாது.' இப்படிப் பேச்சில்

தன் பேர் சண்முகம் என்பதைத் தவறாமல் சொல்லிக் கொண்டேயிருப்பார். ஆனால் ஒருவரும் அவரைச் சண்முகம் என்று அழைத்ததில்லை.

ஒருமுறை என் அப்பன் 'வாய்யா தபாலு' என்றார். அவரிடமும் 'என்னங்க சோடாக்காரரே... நீங்களுமா என்னய இப்பிடிக் கூப்பிடறது? இந்த எச்சக்கலப் பசங்கதான் கூப்புடுது. நீங்க கூப்படலாமா? எங்க அப்பா அம்மா வெச்ச பேரு சண்முகம்ண்ணா' என்று சொன்னார் தபால்காரர். 'உங்க அப்பா அம்மா வெச்ச பேரு செரி. ஊர்ல அதா வெளங்குது சொல்லு. தபால்னாத் தான்யா எல்லாருக்கும் தெரீது. இதா எம்பேரு பெருமாளு. எங்கூர்ல வந்து கேட்டுப்பாரு. ஒரு ஈக்குஞ்சுக்குக் கூட அந்தப் பேரு தெரியாது. சோடாக்காரன்னுதான் எம்பேரு வெளங்குது. இதா இங்க கொட்டாயில மட்டும் எம்பேரு எத்தன பேருக்குத் தெரியும்? நீ கூட இப்பச் சோடாக்காரரேன்னுதான் கூப்பிட்ட. செய்யற தொழிலச் சொல்லிக் கூப்பட்டா என்னய்யா கொறஞ்சு போயிருது. இதுக்குப்போயி கோவிச்சுக்கற' என்றார். முணுமுணுத்துக் கொண்டே போய்விட்டார்.

நிழல்முற்றம்: சில நினைவுகள் 12

எப்படி இருந்தாலும் பையன்கள் 'தபாலு' என்று கூப்பிட்டால் அவருக்குக் கோபம் வந்துவிடும். ஆனாலும் பையன்கள் விடுவதில்லை. எங்காவது கதவுக்குப் பின்னாலிருந்து 'டவாலு...' என்று ராகம் போட்டுக் கத்திவிட்டு ஓடுவார்கள். யார் என்று கண்டுபிடிக்க முடியாமல் பொதுவாக 'எச்சக்கல பொறுக்கி நாய்ங்களே வாங்கடா முன்னால' என்று கண்டபடி திட்டுவார். அவர் திட்டு அதிகமானால் 'டவாலு' என்பதும் எங்கெங்கிருந்தோ விதவிதமாகக் கேட்கும். கடைசியில் அவர்தான் அடங்கிப் போக நேரும். அவர் சைக்கிளில் வருவார். பழைய சைக்கிள் என்றாலும் நன்றாகப் பராமரித்து வைத்திருப்பார். யாரும் அதைத் தொட முடியாது. தியேட்டருக்குள் நுழைந்ததும் சைக்கிளை அலுவலக அறையை ஒட்டிப் பாதுகாப்பாக நிறுத்தி வைப்பார். 'டவாலு பொண்டாட்டியக்கூட இப்பிடிப் பூ மாதிரி வெச்சிருக்க மாட்டான்' என்று கேலி பேசுவார்கள்.

திருச்செங்கோடு நகரத்தில் இருந்த தலைமை அஞ்சலகத்தில் அவருக்கு வேலை. போஸ்ட்மேன் என்று அழைத்தாலும் அவர் தபால் கொண்டு போய்க் கொடுக்கும் வேலையைச் செய்யவில்லை என்று நினைக்கிறேன். அலுவலகத்தில் தபால்களைப் பிரிக்கிற வேலையோ கட்டுக் கட்டுகிற வேலையோ செய்து கொண்டிருந்தார். வேலை நிரந்தரமில்லை. அப்போது சம்பளம் வெகுகுறைவு. அனேகமாக இன்றைக்கும்கூட அதுதான் நிலை என்று நினைக்கிறேன். லட்சக்கணக்கான ஊழியர்களைத் தற்காலிகமாகவும் குறைந்த ஊதியத்திலும் வைத்திருக்கும் துறையும் அதுதான். ஊதியம் குறைவாகையால் போஸ்ட்மேன்கள் கூடுதலாக வேறொரு வேலை பார்த்தாக வேண்டியது கட்டாயம். எங்கள் கிராமத்துப் போஸ்ட்மேன் திருமணம் உள்ளிட்ட விஷேசங்களுக்கு பாத்திரம் பண்டங்களை வாடகைக்கு விடும் வேலை ஒன்றைக் கூடுதலாகப் பார்த்து வந்ததை நானறிவேன்.

இன்னொருவர் தொடக்கப் பள்ளி ஆசிரியர். அப்போது ஆசிரியர்களுக்கும் ஊதியம் மிகவும் குறைவுதான். தொடக்கப் பள்ளி ஆசிரியராக இருந்த அவரது வளர்ச்சியை ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் நான் கவனித்து வந்திருக்கிறேன். ஒவ்வொரு அடியையும் கவனமாக எடுத்து வைத்த மிகவும் திட்டமிட்ட வளர்ச்சி. தியேட்டரில் இரவு டிக்கெட் கொடுக்கும் வேலைக்கு வந்த அவர் தியேட்டரிலேயே எல்லாராலும் மிகவும் மதிக்கப்படும் மனிதராக இருந்தார். தியேட்டரில் நிலவும் சின்னச்சின்னத் தில்லுமுல்லுகள் எதிலும் பங்கேற்க மாட்டார். அவர் இருக்கும் புக்கிங் ரூம் பக்கமே யாரும் போகத் தயங்குவார்கள். டிக்கெட் தொடர்பான தில்லுமுல்லு வருமானத்தில் மேனஜருக்கும் சிறு பங்கு மறைமுகமாகப் போய்ச்சேரும். எனவே வாத்தியாரைப் பெரும்பாலும் பெண்கள் பக்கம் டிக்கெட் கொடுக்க அனுப்பிவிடுவார். 'பொம்பளைங்க பக்கம் வேற ஆரு போனாலும் பிரச்சின வந்திருதுங்க வாத்தியாரே. நீங்கன்னா நீக்குப் போக்குத் தெரிஞ்சவரு. மரியாதயா நடந்துக்குவீங்க' என்று அதற்கு ஒரு காரணத்தையும் சொல்லிவிடுவார்.

என் அப்பனுக்கும் அவருக்கும் நல்ல நட்பு இருந்தது. ஒருவருக்கு ஒருவர் பண உதவி செய்துகொண்டதும் உண்டு. அவரை 'வாத்தியார்' என்றுதான் சொல்வார்கள். ஆசிரியர்களுக்கு இன்றைக்கு வரைக்கும் மக்கள் வழக்கு 'வாத்தியார்' என்பதுதான். என்னை ஊரில் இப்போதும் 'வாத்தியார் முருகன்' என்றுதான் அடையாளப்படுத்துகிறார்கள். தினத்தந்தி நாளிதழுக்கு சி.பா. ஆதித்தனார் ஆசிரியராக இருந்தபோது செய்திகளிலேயே 'வாத்தியார்' என்றுதான் எழுதுவார்களாம். வாத்தியார் என்று எழுதக் கூடாது, ஆசிரியர் என்றுதான் எழுத வேண்டும் எனத் தினத்தந்திக்கு எதிராக ஆசிரியர்

சங்கங்கள் கொடி பிடித்துப் போராடினார்களாம். அதற்குப் பிறகுதான் தினத்தந்தி மாற்றிக்கொண்டதாம். எம்ஜிஆரை 'வாத்தியார்' என்று அழைக்கும் வழக்கம் உண்டு. என் அப்பனைப் போன்றவர்கள் 'வாத்தியார் படம்' என்றுதான் சொல்வார்கள். எம்ஜிஆருக்கு இந்தப் பட்டப்பெயர் எப்படி வந்தது, எப்போது வந்தது, ஏன் வந்தது என்பதொன்றும் எனக்குத் தெரியவில்லை. சிலம்பம் உள்ளிட்ட உடற்பயிற்சி சார்ந்த தற்காப்புக் கலைகளைச் சொல்லிக் கொடுப்பவர்களை வாத்தியார் என்று கூறும் வழக்கம் உண்டு. எம்ஜிஆருக்கும் அந்த அடிப்படையில் பெயர் வந்திருக்குமோ? உபாத்தியாயர் என்னும் சமஸ்கிருதச் சொல்லின் திரிபுதான் 'வாத்தியார்.' இந்தச் சொல்லை மோசமானதாக ஆசிரியர்கள் கருதக் காரணம் என்ன என்பதும் விளங்கவில்லை. எங்கள் டிக்கெட் கொடுக்கும் வாத்தியாரை எங்களுக்குள் 'வாத்தியார்' என்று சொல்லிக்கொண்டாலும் நேரில் 'சார்' என்றே அழைப்போம்.

அவர் வாத்தியார் வேலை, டிக்கெட் கொடுக்கும் வேலை இரண்டையும் பார்த்ததோடு சொந்தமாகத் விசைத்தறி போட்டார். முதலில் தன் வீட்டின் ஒருபகுதியை ஒதுக்கி இரண்டு தறிப் போட்டுத் தொடங்கிய அவர் படிப்படியாகப் பல தறிகளைக் கொண்ட தனிப்பட்டறை அமைத்துக் குறுமுதலாளியாக உருவானார். நான்கைந்து ஆண்டுகளில் நடந்த மாற்றம் அது. எனினும் தவறாமல் தியேட்டருக்கு டிக்கெட் கொடுக்க வந்துகொண்டிருந்தார். என் அப்பன் உயிரோடு இருந்த வரைக்கும் அவர் எங்கள் வீட்டு விஷேசங்களுக்கு வந்து போய்க் கொண்டிருந்தார். அவரையும் அவருக்கு இருந்த மதிப்பையும் பார்த்துத்தான் என் அப்பனுக்குப் படிப்பு பற்றிய கவனம் வந்தது என்பது என் அனுமானம். என் பரம்பரைக்கும் படிப்புக்கும் துளி சம்பந்தமும் இல்லை. மேட்டாங்காட்டைக் காலகாலமாகக் கிளறிக் கொண்டிருந்த சூத்திர சாதி.

என் தலைமுறையில்தான் பள்ளிக்கூடத்தை எட்டிப் பார்த்தவர்கள் இருந்தனர். நான் ஒருவனே பள்ளியை முடித்துக் கல்லூரிக்குப் போனவன்.

என் அண்ணன் ஒன்பதாம் வகுப்பு வரையே படித்தான். ஒன்பதாம் வகுப்பில் அவன் தேர்ச்சி பெறவில்லை. அதுதான் சந்தர்ப்பம் என்று அவனையும் சோடாக்கடைக்கு அப்பன் அழைத்து வந்துவிட்டார். என்னையும் எதிர்பார்த்துக் கொண்டிருந்தார். தியேட்டரில் கடை வைத்தபின் இந்த வாத்தியாரைப் பார்த்தே என்னை எப்படியாவது படிக்க வைத்துவிட வேண்டும் என்று அவர் மனம் மாறிற்று. நல்ல குடிபோதையில் 'எவ்வளவு செலவு ஆனாலும் பரவால்ல, உன்னயப் படிக்க வெச்சிர்றண்டா. நீ பெரிய வாத்தியாரு ஆயிரு. நம்ம தறிக்கார வாத்தியாருக்கெல்லாம் பெரிய வாத்தியாரா ஆவோனும்' என்பார். இந்த வசனத்தைப் புளிக்கப் புளிக்கக் கேட்டிருக்கிறேன். அவரது வாய் முகூர்த்தமோ சாபமோ பலித்து நான் 'பெரிய' வாத்தியார் ஆனதைப் பார்க்க அவர் இல்லாமல் போனார்.

டிக்கெட் கொடுக்க ஆளில்லாத சந்தர்ப்பங்களில் என்னை அழைப்பதுண்டு. என் அப்பனிடம் கேட்ட பிறகுதான் நான் போக வேண்டும். 'அவனுங்க வேலைக்கின்னாக் கொஞ்சுவானுங்க' என்று சொல்லிக்கொண்டே போக அனுமதி தருவார். நான் மிகுந்த மகிழ்ச்சியோடு டிக்கெட் கொடுத்திருக்கிறேன். அந்த வேலையில் வேகம் மிக முக்கியம். அதேசமயம் பணத்தை வாங்கிக்கொண்டு சில்லரை கொடுப்பதில் கவனம் வேண்டும். இல்லையென்றால் கணக்கில் பிரச்சினையாகிக் கையிலிருந்து போட வேண்டியிருக்கும். அப்படி ஏமாற்றுவதற்கென்றே ஆட்கள் வருவார்கள். ஒரு ரூபாய் கொடுத்து விட்டு இரண்டு ரூபாய் என்று சாதிப்பவர்கள் உண்டு. அதைச் சமாளிக்க அவர்கள் கொடுக்கும் பணத்தைப் பெட்டியில் போடாமல் புக்கிங் ரூமில் இருக்கும் பலகை மேல் அவர்கள் கண்ணெதிரிலேயே வைத்துவிட்டுச் சில்லரை கொடுத்த பிறகே அதை எடுத்துப் பெட்டியில் போட வேண்டும்.

அதேபோல மூன்று நான்கு டிக்கெட்டுகள் ஒன்றாக வாங்குபவர்கள் ஒரு டிக்கெட்டை எடுத்து மறைத்துக்கொண்டு 'ஒரு டிக்கெட் குறைகிறது' என்பார்கள். எத்தனை கூட்டமாக இருந்தாலும் டிக்கெட்டைக் கிழித்ததும் தனித்தனியாகத் தெரியும்படி பிரித்துத்தான் கொடுக்க வேண்டும். ஒருமுறைக்கு இரண்டு முறை எண்ணவும் வேண்டும். டிக்கெட் கொடுப்பவர்கள் ஒவ்வொருவருக்கும் சின்னதாய் ஒரு தகரப் பெட்டி இருக்கும். அதில் டிக்கெட்டுகளும் தியேட்டரிலிருந்து கொடுக்கும் குறிப்பிட்ட தொகைக்கான சில்லரையும் இருக்கும். பெஞ்சு டிக்கெட்டில் பெரிதாகச் சில்லரைப் பிரச்சினை வராது. சாதாரண மக்கள்தான் அந்த வகுப்பு டிக்கெட் வாங்குவார்கள். ஆகவே சில்லரையாகவே தருவார்கள். இரண்டு மூன்று பேர் சேர்ந்து டிக்கெட் வாங்கினாலும் சில்லரைப் பிரச்சினை அவ்வளவாக வராது.

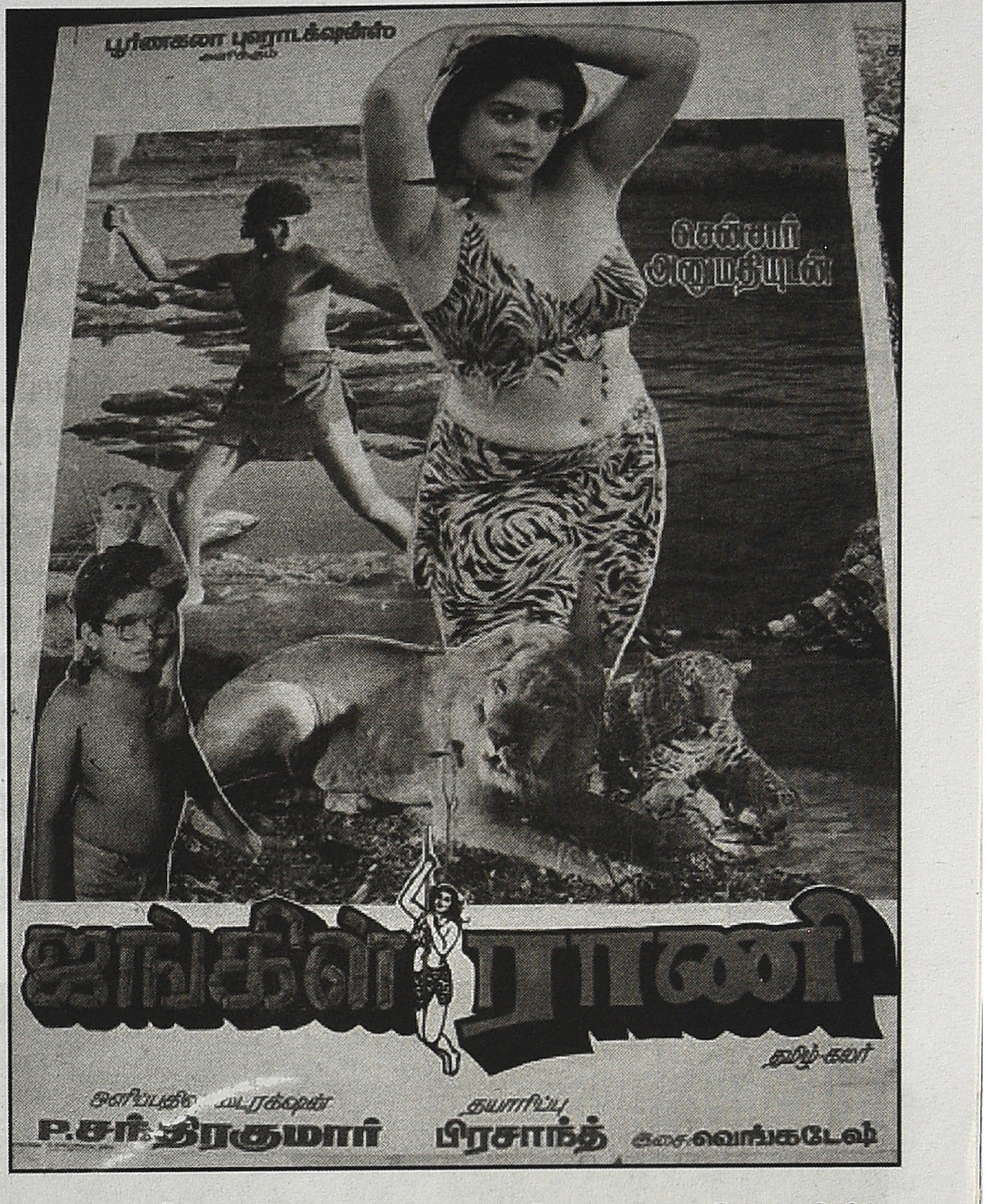
சோபா இருக்கைகள் மிகவும் குறைவு என்பதால் எப்போதுமே இன்னொரு ஆள் தேவைப்படாது. ஆனால் அந்த வகுப்பு டிக்கெட் கொடுப்பவருக்குக் கூட்டம் இருக்கும் நாளில் கூடுதல் வருமானத்திற்கு வழியுண்டு. டிக்கெட்டுக்கு உரிய தொகையைக் கொடுத்து

வாங்கி அதிகமான விலைக்கு பிளாக்கில் விற்கும் சிலர் உண்டு. அவர்களுக்கும் ச்சேர், சோபாக்களுக்கு டிக்கெட் கொடுப்பவருக்கும் மறைமுக ஒப்பந்தம் இருக்கும். உள்ளே இருக்கும் பையன்கள் மூலமாகப் புக்கிங் ரூமிலேயே மொத்தமாக ஐந்து அல்லது பத்து டிக்கெட்டுகளை வாங்கி வெளியே இருப்பவனிடம் சேரும்படி செய்வதுண்டு. அல்லது அப்படி விற்பவனே க்யூவுக்குள் லாகவமாகப் புகுந்து டிக்கெட்டுகளை வாங்கிக் கொண்டு உள்ளே வராமல் க்யூ வழியாகவே வெளியேறி விடுவதுண்டு. கூடுதல் விலைக்கு விற்க ச்சேர், சோபா டிக்கெட்டுகளையே வாங்குவார்கள். பெஞ்சு, பேக் பெஞ்சு டிக்கெட்டுகளை வாங்கினால் விலை அதிகம் வைத்து விற்க முடியாது. வாங்குவதற்கும் ஆள் அதிகம் வராது.

தியேட்டரில் வேலை செய்யும் பையன்களில் சிலரே பிளாக் டிக்கெட் விற்பதுண்டு. சைக்கிள் ஸ்டேண்ட் வெளியே இருக்கும். சைக்கிள் நிறுத்தும் வேலை செய்யும் பையன் ஐந்து அல்லது பத்து டிக்கெட் வரை சாதாரணமாக விற்க முடியும். சைக்கிள் நிறுத்த வருபவர்களிடம் 'ரண்டு ருவா டிக்கெட் அஞ்சு ருவா' என்று மெல்லச் சொல்லி விற்கலாம். புதிதாக வெளிவரும் படங்களுக்கே பிளாக்கில் டிக்கெட் விற்க முடியும். அதுவும் கதாநாயகர்களைப் பொறுத்து விலை மாறுபடும். படங்களையே கதாநாயகர்களை வைத்து அடையாளப்படுத்தும் முறைதான் இருக்கிறது. கதாநாயக ஆதிக்கம் இன்றளவும் தொடர்கிறது. எம்ஜிஆர் படம், சிவாஜி படம் என்பது போல இன்றைக்கு விஜய் படம், அஜித் படம் என்கிற வழக்கு தொடர்கிறது. கூடுதலாக இப்போது டைரக்டர்கள் பெயரைச் சொல்லிப் படத்தை அடையாளப்படுத்தும் முறையும் ஓரளவு வந்திருக்கிறது.

'தனிக்காட்டு ராஜா' என்றொரு ரஜினி படம். அதுதான் ரஜினியை வெகுஜனக் கதாநாயகனாக முழுதாக நிலை நிறுத்திய படம் என நினைக்கிறேன். அந்தப் படத்தில் ஸ்ரீதேவி, ஸ்ரீபிரியா ஆகிய இரண்டு கதாநாயகிகள். பாடல்கள் எல்லாம் மிகவும் பிரபலமானவை. எஸ்.பி.சைலஜா பாடி ஸ்ரீபிரியா நடித்த 'ராசாவே உன்ன நான் எண்ணித்தான்' என்னும் பாடல் எனக்கு மிகவும் பிடித்தது. அந்தப்படம் ஜெயாவில் வெளியானது. எங்கள் ஊரில் இரண்டு வாரம் ஓடிய படம் அது. முதல் வாரம் பிளாக் டிக்கெட் வியாபாரம் நன்றாக நடந்தது. அதைப் போல ரஜினியின் இன்னொரு படமாகிய 'தங்கமகனும் பிளாக் டிக்கெட்டுக்கு வாய்ப்பைக் கொடுத்த படம். எனக்குத் தெரிய இந்த இருபடங்களைப் போல ஜெயாவில் அப்போது கூட்டம் அலைமோதிய படங்கள் இல்லை. எண்பதுகளின் தொடக்கத்தில் வெளியானவை இவை.

அலைகள் ஓய்வதில்லை, பன்னீர் புஷ்பங்கள் ஆகிய இரண்டு படங்களும் அதே காலகட்டத்தில் வந்தவைதான். இவையும் நன்றாக ஓடின. அலைகள் ஓய்வதில்லை படத்திற்குப் பாரதிராஜா என்னும் பிரபல இயக்குநர் பின்னணி இருந்தது. பாடல்கள் எல்லாம் மிகப் பிரபலம். 'வாடி எங்கப்பக் கிழங்கே' பாடல் சர்ச்சைக்குரியதாகி பத்திரிகைகளில் வந்ததும் பள்ளிச் சிறுவர்களைக் காதலிக்க வைத்துச் சமூகத்தைக் கெடுக்கிறது என்னும் விமர்சனமும் படத்திற்குக் கூடுதல் கவனத்தை உருவாக்கியது. பன்னீர் புஷ்பங்கள் படத்திற்கு அப்படியான பின்னணி இல்லை என்றாலும் கொஞ்சம் தாமதமாகக் கவனம் பெற்று ஓடியது. அதிலும் பாடல்கள் நன்றாகவே இருக்கும். உமாரமணன் பாடிய 'ஆனந்த ராகம் கேட்கும் காலம்'



எண்பதுகளில் கவர்ச்சி நடனத்தில் புகழ் பெற்றிருந்தவர் ஜெயமாலினி. அப்போது ஒவ்வொரு படத்திலும் அப்படியான நடனம் ஒன்றாவது இருக்கும்.

பாடல் அப்போது வானொலியில் ஒலிக்காத நாளில்லை.

இரண்டிலும் புதிய ஜோடிகள் அறிமுகம் ஆயின. கார்த்திக், ராதா; சுரேஷ், சாந்திகிருஷ்ணா ஜோடிகள். இவர்களில் சாந்தி கிருஷ்ணா மட்டும் ஒருசில படங்களில் நடித்துவிட்டுக் காணாமல் போனார். மற்ற மூவரும் பிரபலமானார்கள். கார்த்திக் ராதா ஜோடியாகவும் சாந்தி கிருஷ்ணாவுக்குப் பதிலாக வேறொரு நடிகை சுரேஷுக்கு ஜோடியாகவும் நடிக்க 'இளஞ்ஜோடிகள்' என்றொரு படமும் அந்தச் சமயத்தில் வெளியாகி ஓரளவு ஓடியது. இம்மூன்று படங்களும் ஜெயாவில் வெளியாயின. ஆனால் பிளாக்கில் டிக்கெட் வாங்க ஆளில்லை. எந்தப் படத்திற்கு எந்தக் காரணத்திற்காக எப்படிக் கூட்டம் வரும் என்பது இன்றுவரை தெளிவாக முடிவு செய்ய முடியாத விஷயம்தான்.

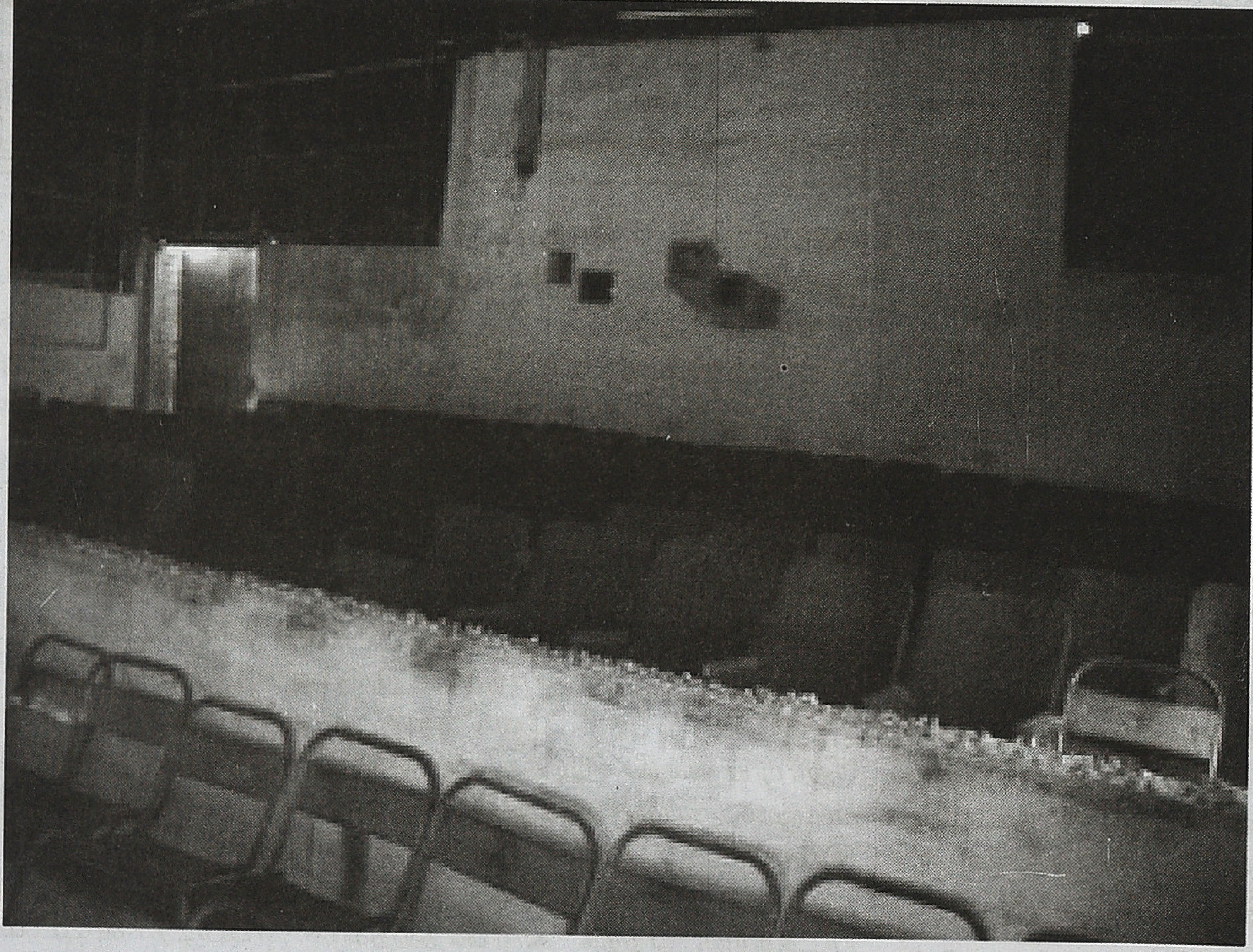
எண்பதுகளில் கவர்ச்சி நடனத்தில் புகழ் பெற்றிருந்தவர் ஜெயமாலினி. அப்போது ஒவ்வொரு படத்திலும் அப்படியான நடனம் ஒன்றாவது இருக்கும். அதைக் 'கிளப் டேன்ஸ்' என்பார்கள். ஐம்பது, அறுபதுகளில் வெளியான படங்களில் ஹோட்டல் கிளப்புகளில் நடனம் ஆடுவதாகப் பாடல் வரும். அந்தக் காரணத்தால் கவர்ச்சி நடனத்திற்குக் 'கிளப் டேன்ஸ்' என்று பெயர் வந்திருக்கலாம். சிஐடி சகுந்தலா, ஜோதிலட்சுமிக்குப் பிறகு பிரபலமான ஜெயமாலினி அவர்களைவிடப் புகழ் பெற்றுத் தனியாகக் கதாநாயகியாகச் சில படங்களில் நடிக்கும்

அளவு வளர்ந்தார். அப்படி அவர் நடித்த படங்களில் ஒன்று ‘கராத்தே கமலா.’ இந்தப் படம் பெருவெற்றி பெற்ற படம் இல்லை என்றாலும் வசூலில் வெற்றி பெற்ற படம் என்று நினைக்கிறேன். பிளாக்கில் டிக்கெட் விற்கும் அளவுக்கு இந்தப் படத்திற்குக் கூட்டம் குவிந்தது ஆச்சர்யம். இயக்குநர் யாரென்று தெரியவில்லை. பாடல்கள் எதுவும் கேட்கும் படியாக இல்லை. அதைவிட ஆச்சர்யம் ஜெயமாலினி துளியும் கவர்ச்சியாக நடிக்கவில்லை. கராத்தே கற்ற பெண்ணான அவர் தன் குடும்பத்தைக் கொன்ற வில்லன்களைப் பழி வாங்குவதுதான் கதை. ஜெயமாலினி கராத்தேவில் சண்டை போட்டதுதான் புதுமை. எப்படி ஓடியது?

தியேட்டரில் ரசிகர்களின் எதிர்வினையை நேரில் பார்த்தவன் என்னும் வகையில் எனக்கொரு அனுமானம் உண்டு. படம் ஓடக் காரணம் ஜெயமாலினி அல்ல, ஒய்.விஜயாதான். அருவியில் குளித்தபடி ஒய்.விஜயா பாடி ஆடுவதாக ஒரு பாடல் அப்படத்தில் உண்டு.

தியேட்டரில் ரசிகர்களின் எதிர்வினையை நேரில் பார்த்தவன் என்னும் வகையில் எனக்கொரு அனுமானம் உண்டு. படம் ஓடக் காரணம் ஜெயமாலினி அல்ல, ஒய்.விஜயாதான். அருவியில் குளித்தபடி ஒய்.விஜயா பாடி ஆடுவதாக ஒரு பாடல் அப்படத்தில் உண்டு. அந்தக் காலத்தில் அப்பாடல் காட்சியை ஆபாசம் என்று சொல்வதில் தவறேதும் இருக்க முடியாது. டூ பீஸ் உடையில் ஆடும் அவர் ஒரு காட்சியில் பின்பக்கம் கைகளை ஊன்றியபடியும் கால்களை மடித்து வைத்துக்கொண்டும் தன் தொடைகளை விரித்து லேசாக எம்புவார். அவர் அணிந்திருந்த ஆடை நீல நிறத்தில் தகதகவென மின்னும்படியானது. அவர் எம்பும்போது அல்குல் பகுதியிலிருந்து ஒரு மின்னல் அடிக்கும். ரசிகர்களின் ஆரவாரமும் கத்தலும் கிளம்பும். தியேட்டரில் சீழ்க்கை ஒலி அடங்க இரண்டு நிமிடமாகும். அந்த ஒரு காட்சிக்காகவே கூட்டம் குவிந்திருக்கலாம். ஜெயமாலினி படம் என்பதால் பெண்கள் கூட்டமே வரவில்லை. ஆண்களின் எதிர்பார்ப்பை திரும்பத் திரும்ப வரவைக்கும் அளவு அந்தக் காட்சி அவர்களை நிறைவு செய்தது என்பது என் எண்ணம். இப்படி எதிர்பார்க்காத வகையில் சில படங்கள் அமையும்.

பிளாக் டிக்கெட் வருமானத்தில் விற்பவர், டிக்கெட் கொடுப்பவர், டிக்கெட் கிழிப்பவர், மேனஜர் என எல்லாருக்கும் சிறுசிறு பங்கு போகும். ராமு என்றொருவன் இருந்தான். அவன் தியேட்டரில் வேலை செய்தவன் அல்ல. ஏதோ தறிப்பட்டறையில் தறி ஓட்டிக்கொண்டிருந்தான். புதுப்படம் ரிலீஸ் ஆகும் சமயத்தில் மட்டும் அவனைத் தியேட்டரில் பார்க்கலாம். எத்தனை கடுமையாகக் கண்காணித்தாலும் அவன் ஏமாற்றிவிடுவான். அவனுக்கு உதவ ஆட்கள் எப்படியும் கிடைத்து விடுவார்கள். க்யூவுக்குள் நுழையும் அவன் ஆட்கள் சிலர் இரண்டு அல்லது மூன்று டிக்கெட் வாங்குவார்கள். அவர்கள் உள்ளே போக ஒன்று போதும். அதிகமாக வாங்கியதைக் கேட் சந்து வழியாக அவனிடம் சேர்த்துவிடுவார்கள். பிளாக் டிக்கெட் வாங்கியும் படம் பார்க்கும் ஆட்களை அவன் எளிதாகக் கண்டுபிடித்துவிடுவான். அவனைப் பற்றி நினைக்கையில் அவனது திருமணம் என் மனதில் தோன்றுகின்றது.



பங்குனி மாதத்தில் அவன் திருமணம் நடந்தது. அப்போதெல்லாம் பங்குனியில் திருமணம் செய்ய மாட்டார்கள். இப்போது ஒருசிலர் செய்கிறார்கள். பங்குனி நல்ல வெயில் அடிக்கும் கோடைகாலம். அவன் குடியிருந்த ஊரில் பெரிய களம் ஒன்று இருந்தது. அந்தக் களத்தில் வரிசையாகக் கயிற்றுக் கட்டில் போட்டு மக்கள் படுத்துத் தூங்குவார்கள். ஐம்பது அறுபது கட்டில்கள் இருக்கும் களம் அது. தான் படுத்திருந்த கட்டிலிலிருந்து பத்துக் கட்டில் தாண்டிப் படுத்திருந்த பெண்ணின் கட்டிலுக்குப் போய்விட்டான் ராமு. அந்தப் பெண்ணோடு காதல். அருகே போட்டிருந்த கட்டிலில் படுத்திருந்த அந்தப் பெண்ணின் அப்பன் எதேச்சையாக விழித்தார். தன் பெண் படுத்திருக்கும் கட்டில் அசைவதைக் கண்டு சத்தம் போட்டார் அவர். பலரும் எழுந்து பாதியில் ஓட முடியாத ராமுவைப் பிடித்துவிட்டனர். மறுநாள் காலையில் அவன் கல்யாணம் நடந்தது. சில நாட்கள் கழித்துத் தியேட்டர் பக்கம் அவன் வந்தான். எல்லாரும் கல்யாண விருந்து கேட்டார்கள். அப்போது திருச்செங்கோட்டுச் சந்தைப் பேட்டையில் புரோட்டாவுக்குப் பிரபலமாக இருந்த சோமன்கடையில் எல்லாருக்கும் புரோட்டா வாங்கி வந்து கொடுத்தான். இரண்டாம் ஆட்டம் இடைவேளை முடிந்தபின் கேபின் ரூம் படியடியே உட்கார்ந்து தின்ற புரோட்டாவின் சுவை இன்னும் என் நாவில் இருக்கிறது.

மகுடேசுவரன்

ஆபாவாணன்

அகன்ற திரையில் தோன்றிய சுடர்

திரைப்படத்திற்குப் பாடல் எழுதவேண்டும் என்ற விருப்பம் கவிதையெழுதப் பிள்ளையார் சுழியிட்ட எவருக்கும் இயல்பாக எழும் உணர்ச்சிதான். இங்கே பலருடைய கவிதைக் கூருணர்வுகள் முதலில் விழித்து எழுவதே திரைப்படப்பாடல்கள் வழியாகத்தான் என்பது நம்முடைய சமூக எதார்த்தம். அந்த உணர்ச்சி மேலீட்டால் திரைப்படத் தயாரிப்பு உலகுக்குள் நுழைந்து வெல்லவேண்டும் என்று தத்தம் முயற்சியைத் துவங்கியவர்களே அநேகர்.

'நான் கண்மாய்க்கரையில் அமர்ந்திருக்க, ராசாத்தி உன்னக் காணாத நெஞ்சு என்னும் பாட்டொலி எங்கிருந்தோ காற்றில் மிதந்து வரும். அதைக் கேட்டுவிட்ட பிறகு ஒரு நிமிடம் கூட என்னால் என் ஊரில் இருக்கமுடியவில்லை. திரைத்துறையை நோக்கி ஓடி வந்தேன்' என்று இயக்குநர் சீமான் பேசியதை ஒருமுறை கேட்டிருக்கிறேன். பாட்டெழுதுவது என்னும் முயற்சியை முன்னிட்டு இங்கே வந்து அலைந்தவர்கள் பிறகு திரைத்துறையின் வெவ்வேறு துறைகளுக்குள்ளும் நுழைந்து வேறு வேறு ஆளாகிவிடுகின்றனர். அண்மையில் சிறந்த குணச்சித்திர நடிகருக்காக தேசிய விருது பெற்ற நடிகர் தம்பி ராமையா பாடல் எழுதுவதற்காக வந்தவர்தான். நஞ்சுபுரம் பாடல் வெளியீட்டு விழாவில் நான் சந்தித்துப் பேசிய நடிகர் அமரசிகாமணி தாமும் ஒரு கவிஞர்தாம் என்றார். கவிஞர் என்று சொல்லிக்கொள்வதே தமக்கு உண்மையான பெருமை என்றார். இங்குள்ள எத்தனையோ பட முதலாளிகள் முதல் விளக்குத் தொழிலாளிகள் வரை பாடல் எழுதுவதற்காகவே தம் பயணத்தை மேற்கொண்டு பிறகு தடம் மாறித் தம் ஜீவனத்தைத் திரையுலகின் ஏதோ ஒரு துறையில் அமைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

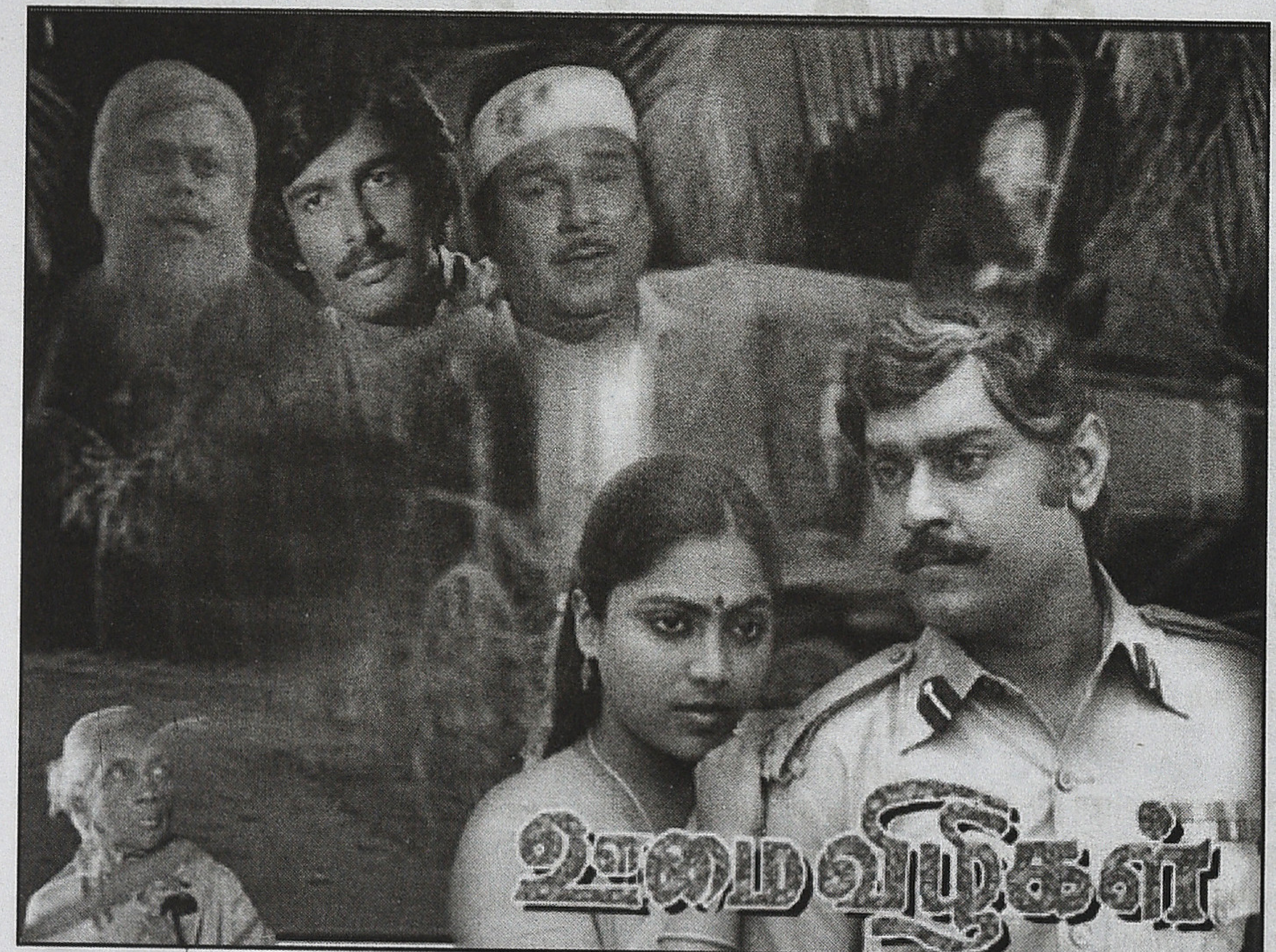
ஓர் இயக்குநராவது என்று திரையுலகுக்குள் திரிந்து பிறகு 'இந்த இருக்கை கொஞ்சம் காலியாக இருக்கும் போலுள்ளதே' என்று பாடல் எழுதத் துவங்கியவர்களே தற்காலத்திய பாடலாசிரியர்கள். அந்த இயக்குநர் புத்திதான் தமிழைப் பலிபோட்டு ஹிட்டுக்காக எந்த எல்லைக்கும் வெட்கமின்றி இறங்கக்கூடிய மனத்தை அவர்களுக்குத் தந்துவிட்டிருக்கிறது. அவர்களால் அதிகபட்சம் காட்சிரூபமான ஒரு வரியை உருவாக்க முடிகிறதேயன்றி மொழிச்சாதனை நிகழ்த்தப்பட்ட சிந்தனைப் பாய்ச்சலுள்ள புத்தெழிலான ஒருவரியைத் தவறியும்கூட இயற்ற முடிவதில்லை. மேலும், இவர்களுக்குப் பாடல் எழுதுவதெல்லாம் ஒரு சப்பை மேட்டர். தம் கூடாநட்புகள் மற்றும் கூழைக்கும்பிடுகள் வழியாக ஹீரோவாகிப் பவுடர் போட்டுக்கொண்டு நாயகியின் கூந்தல் மணத்தை முகர்ந்தபடி சுவரொட்டிகளில் காட்சிப்படவே துடித்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள். தன்னைக் கவிஞன் என்று பொதுத்தளத்தில் அறிவித்துக்கொள்பவன், தன் சொல்லும் செயலும் நடத்தையும் வாய்கூறும் ஒற்றைக் கருத்தும் நிகரற்ற பண்புடைமையோடும் வழிகாட்டும் பாங்கோடும் இருக்கவேண்டும் என்பதைக் கைக்கொள்ளவேண்டாவா ? இல்லை, இவற்றை எதிர்பார்க்கும் நாம்தாம் ஏமாளிகளா?

திரையுலகைப் புரட்டிப் போட்ட வெற்றிகள் எத்தனையோ அதன் வரலாற்றுப் பக்கங்களில் காணப்படுகின்றன. எங்கிருந்தோ வந்து இணையில்லாத சாதனையை நிகழ்த்திவிட்டு இன்று அதன் சுவடுகூடத் தெரியாமல் ஒதுங்கியிருப்பவர்கள் ஓராயிரத்திற்கும் மேலிருக்கக் கூடும். இவர்களில் பலரும் திரைப்பட நடிகர்கள் மற்றும் தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களாக அதன் கலாபூர்வமான பங்களிப்பில் தம்மை ஈடுபடுத்திக்கொண்டு சாதித்தவர்களாக இருப்பர். ஆனால், அதன் வர்த்தகக் கோட்டைக்குள் தனிப்பெரும் ஆற்றலுடன் நுழைந்து அதுவரை இருந்த ஜாம்பவான்களை விழிவிரியப் பார்க்க வைத்தவர்கள் மிகச் சிலரே.

எந்த வாணிகமானாலும் சரி, அது வரலாற்று அறிவோடும் அனுபவத் தீர்க்கத்தோடும் உரிய பக்கபலத்தோடும் முயன்றால் மட்டுமே வெற்றியாகக் கனியக்கூடியது. வர்த்தக முன்னோடிகளுக்கு இணையான

வெற்றியைப் புதிதாக நுழைந்தவர்கள் பெற்றுவிடுவது என்பது திரைத்துறையைப் பொறுத்தவரையில் இன்னும் கடினமானது. புதியவர்கள் அத்தகையவொரு உடைப்பை நிகழ்த்திவிட்டால் அதுவரை கோலோச்சியிருந்தவர்கள் செல்லுபடியாகாமல் ஒதுங்கவேண்டியிருக்கும் என்பதால் மூத்தவர்கள் அவர்களை ஊக்குவதில் ஏற்றிவிடுவதில் ஆர்வம் காட்டமாட்டார்கள். இன்றும் அந்நிலையில் எவ்வொரு மாற்றமுமில்லை. அப்படிப்பட்ட சூழல் நிலவிய காலத்தில், திரைப்படக் கல்லூரியில் திரைப்படக் கலையைப் பயின்று, ஒரு திரைப்படத்தை நண்பர்களோடு இணைந்து உருவாக்கி அதற்காக வருடக்கணக்கில் தணிக்கைப் பிரச்சனைகளோடு போராடி, பிறகு ஒருவழியாகப் படத்தை வெளியிட்டு பெரிய வெற்றியை ஈட்டிக்காட்டியவர் ஆபாவாணன். அந்தப் படம் ஊமை விழிகள்.

கொங்கு நாட்டு மாவட்டமான ஈரோட்டை அடுத்த குமாரபாளையத்தைச் சேர்ந்தவர் ஆபாவாணன். ஆறுமுகம், பாவாயி என்கிற அவர்தம் பெற்றோரின் முதலிரண்டு எழுத்துகளைச் சேர்த்துத் தம் பெயரை அமைத்துக்கொண்டவர். இது ஆபாவாணன் தம் பெயர்க்காரணமாக்க் கூறியது. தமிழ் வழக்குப்படி தந்தை பெயரை முதலாகக் கொள்வதில்லையே, தாய் பெயரைத் தானே முதலாகக் கொள்ளவேண்டும் ('நாரதரே... அம்மையப்பன் என்றுதானே சொல்கிறோம் ! அப்பன் அம்மை என்றா சொல்கிறோம் ?) என்று யாராவது கேட்டால் அதற்கும் என்னிடம் ஒரு விளக்கமுண்டு. ஆ என்றால் பசு. பா என்றால் பாடல். பசுவின் பாடல் என்ன ? அம்மா என்பதே பசுவின் பாடல். ஆபாவாணன் என்றால் அம்மாவின் அன்பன் என்றே பொருள் கொள்ளலாம். அவரின் பெயர்ப்புனைவே இனிய தமிழ் விளையாட்டுதான்.



ஏற்கனவே ராஜராஜசோழன் போன்ற சினிமாஸ்கோப் படங்கள் வந்திருந்தாலும் ஊமைவிழிகள் என்னும் அவரின் சினிமாஸ்கோப் படமே தமிழ்த்திரையின் சதுரச் சட்டகத்தைச் செவ்வகச் சட்டகமாக்கியது. இந்த மாற்றம் ஒற்றை வரியில் சொல்லிச் சென்றுவிடக்கூடிய சாதாரண மாற்றமன்று. தமிழ்த் திரை வரலாற்றை ஊமை விழிகளுக்கு முன், ஊமை விழிகளுக்குப் பின் எனப் பகுப்பதே மிகப் பொருத்தமாக இருக்கும். நம் படுகிடையான இரட்டைக் கண்களுக்கு உண்மையான பிரம்மாண்டமான அகன்ற காட்சிகள் காணக் கிடைத்தது ஆபாவாணனால்தான். வைட் ஆங்கிள் லென்ஸ் பயன்படுத்தி எடுக்கப்பட்ட சினிமாஸ்கோப் காட்சிகள் பார்ப்போரைச் சிலிர்ப்பூட்டின. சினிமாஸ்கோப்பில் வெளியான அகல்திரைக் காட்சிகள் பார்வையாளனைத் தம் நிகழ்த்துவெளிக்குள் உறிஞ்சி இழுத்து நிறுத்தி அதீத அனுபவத்தைத் தரும் புதிய திரை வகைமையைத் தோற்றுவித்தன. அந்தக் காலங்களில் 'திருட்டு வீடியோ கேசட்' என்ற துன்பத்தில் உழன்ற திரைத்துறையை அகல்திரைப்படங்களே மீட்டன. சதுரக் காட்சித்திரையுள்ள தொலைக்காட்சிப் பெட்டி இயல்பாகவே மற்ற திரைப்படங்களைக் காட்டியதுபோல் அகல்திரைப் படங்களைக் காட்ட முடியாமல் பாதித்திரையளவுக்கே காட்டி நின்றது. அது மக்களைக் கவரவில்லையாதலால் மீண்டும் திரையரங்குகள் நிரம்பி வழிந்தன.

1985இல் வெளியான ஊமை விழிகளைக் கண்டதும் உடனே திரையுலகம் சினிமாஸ்கோப் என்னும் அகல்திரைத் தொழில்நுட்பத்திற்குப் பாய்ந்து மாறிவிடவில்லை. ஏனென்றால், அதுவரை சதுரச் சட்டகத்துக்குள்ளாக சிந்தித்துக்கொண்டிருந்த சீனியர் இயக்குநர்களும் ஒளிப்பதிவாளர்களும் செவ்வகச் சட்டகத்துக்குக் காட்சியமைக்கும் தகுதியும் நாட்டமும் கொஞ்சமும் இல்லாதவர்களே. அவர்களால் சினிமாஸ்கோப்பில் சிந்திக்கவே முடியவில்லை என்பதுதான் உண்மை. சினிமாஸ்கோப் வருகையால்தான் பாக்யராஜ் என்னும் துலக்கமான திரைக்கதைக் கலைஞர் தம் சந்தை மதிப்பிழந்தார் என்பது என் அசைக்க முடியாத கணிப்பு. மௌன ராகம், நாயகன், அக்னி நட்சத்திரம் ஆகியவற்றில் பெற்ற புகழைக் காட்டிலும் ரோஜா, பம்பாய் போன்ற படங்களால் பெற்று, மணிரத்னம் பெரும் பாய்ச்சலை நிகழ்த்தியதற்கும் சினிமாஸ்கோப்பே காரணம்.

ஊமைவிழிகளுக்குப் பின் முடிந்தவரை பெரிய நிறுவனங்களின் படங்களும் பெரிய நட்சத்திரங்களின் படங்களும் சதுரச் சட்டகத்திற்குள்ளேயே உழன்றுகொண்டிருந்தன. உச்ச நட்சத்திரமான ரஜினிகாந்தின் படங்கள் கூட 1992இல் வெளியான தர்மதுரை வரை சதுரப்படங்களாகவே வந்தன. தளபதி என்ற படத்திலிருந்துதான் ரஜினிகாந்தின் தமிழ்ப்படங்கள் அகல்திரைப் படங்களாகின்றன (அதற்கும் முன்பாக நாட்டுக்கொரு நல்லவன் என்ற பெயரில்

மொழிமாற்றமான கன்னடப்படம் மற்றும் சில இந்திப் படங்கள்). அதேவேளையில், பாலுமகேந்திரா போன்ற மரபான திரைக்கலை மன்னர்கள் சதுரச் சட்டகத்தின்மீதே அளப்பரிய விருப்பம் கொண்டிருந்தனர்.

சினிமாவிற்குரிய உச்ச பட்சக் கலாரூபமான காட்சிச் சட்டகம் என்பது சதுரவடிவச் சட்டகமே, அதில் கருப்பு வெள்ளைக் காட்சிகளே இன்னும் வலிமையானவை இதுவே பாலுமகேந்திராவின் இலக்கணம். அவர் அகன்ற திரைப் படங்களே இயல்பாகிப் போன காலத்திலும் 'ஜூலி கணபதி' என்ற சதுரப் படத்தை எடுத்தார். பிறகுதான் தம் ஒரே சினிமாஸ்கோப் படமான 'அது ஒரு கனாக்காலம்' படத்தை உருவாக்கினார். பாலுமகேந்திராவோடு நான் இது குறித்து உரையாடிக்கொண்டிருந்தபோது அவர் சொன்னது இன்னும் என் ஞாபகத்தில் இருக்கிறது. 'நானும் முடிஞ்ச வரைக்கும் இழுத்துப் பார்த்தேன் மகுடேசுவரன். அப்புறம் நானும் விட்டுவிட வேண்டியதாப் போச்சு'. திரைக்கலையில் நகைச்சுவை, சமூகச் சித்தரிப்பு, குடும்ப நிகழ்வுகள், என எதையும் வலிமையோடு காட்சிப்படுத்த முடியும் என்றாலும் இன்னும் நெருக்கமான மிகத் தோதான வகைமை திரில்லர் எனப்படும் மிரட்சிப் படங்களே. அதற்கு அடுத்த இடம் காதல் வகைமைப் படங்களுக்கு.

ஆபாவாணன் தம் முதல் படத்தை திரில்லர் வகையில் ஆக்கியதே அவரது தெளிவுக்குச் சான்று. பிறகு தமிழ்த் திரையரங்குகள் எத்தகைய படங்களுக்காக மக்கள் திரளால் நிரம்பி வழிகிறது என்பதைத் தமிழ்நாடு முழுவதும் சுற்றுப் பயணம் செய்து திரையரங்கு உரிமையாளர்களைச் சந்தித்து ஆய்வு செய்து தெளிவு பெற்றதாகச் சொல்கிறார். அவர் திரைத்துறையில் நுழைந்த காலத்தில் ரஜினிகாந்த் மற்றும் டி. ராஜேந்தரின் படங்கள் எல்லாப் பிரிவு அரங்குகளிலும் கூட்ட நெரிசலால் திணறுகின்றன என்பதைக் கண்டறிந்தார். அதைத்தவிர எம்.ஜி.ஆரின் திரைப்பட மறுவெளியீடுகளுக்கு அப்போதும் பெரும் வரவேற்பு இருந்ததாம். ஆகவே, தம் பிற்காலத்திய படங்களை ரஜினிகாந்த, டி. ராஜேந்தர், எம்.ஜி.ஆர் ஆகியோரின் படங்கள் கொண்டிருந்த உள்ளடக்கங்களோடு உருவாக்கினார். அப்படி அவர் செய்த படம்தான் உழவன் மகன். வெற்றி பெறவேண்டும் என்று தம் முனைப்பைச் செலுத்தியதால் அவர் அதைப் பெறமுடியாத திசையில் பிறழ்ந்து சென்று விட்டார் எனக் கருத இடமுண்டு.

ஆபாவாணன் வருகையால் நிகழ்ந்த இன்னொரு நிரூபணம் மிக முக்கியமானது. எண்பதுகளில் ஒருவர் திரைத்துறையில் கர்த்தாவாக விரும்பினால் ஒன்று அவர் திரைப்புள்ளி எவருடைய நண்பராகவோ உறவாக இருந்தால்தான் நுழையவே முடியும். எத்தனை இலட்சங்களைக் கொட்டியிறைக்கக் கூடியவராக இருந்தாலும் அத்தொழிலை அடிமுதல் முடிவரை கற்றுத்தர ஒருவரும் முன்வரமாட்டார்கள். நாடகத்திலிருந்தவர்கள் வந்தாலும் சிலரைத் தவிர மற்றவர்கள் தெப்புத் தேறி திரைப்படத்துறையோடு தாக்குப் பிடிக்கமுடியாமல் திணறினார்கள். அப்படியில்லாதவர்கள் திரைத்துறையில் நுழைய ஒரே வழிதான் இருந்தது. அது காலை முதல் மாலை அந்தத் திரைப்புள்ளியின் வீட்டு வாசலிலோ அலுவலக வாசலிலோ பரிதாபமாகத் தவங்கிடப்பது. அப்படி மாதக் கணக்கில், ஏன் வருடக் கணக்கில் காத்திருந்தால் மட்டுமே அந்த மகானுபவரின் கருணைப் பார்வை படும். பிறகு அவர் போனால் போகிறது என்று தம் கடைப்பொடியாளாகச் சேர்த்துக் கொள்வார். அதற்கும் மேல் ஒருவர் கெட்டிக்காரர் என்றால்தான் தம் குருவின் அத்தனை கீழ்மைகளோடும் அனுசரித்துப் போய் திரைக்கலை விவகாரங்களைக் கற்றுக்கொள்ள முடியும்.

அவ்வாறு எந்த நாகரீகத்திற்கும் உட்பட்டிராத ஒரு குருகுலப் படிப்பாகவே திரையுலக நுழைவு இருந்தது. திரைப்படக் கலையைக் கற்றுத் தரும் கல்லூரி இருப்பதுவும் அங்கிருந்து திறமையானவர்கள் உருவாக இயல்வதும் எட்டாக்கனியாக இருந்தது. அந்தச் சூழலில் திரைக்கலையைப் பயின்று, முயன்று வெல்லவும் முடியும் என்று ஊர் அதிரும்படி முழங்கி நிறுவியது ஆபாவாணன் குழுவினரின் நுழைவு. அந்தத் தொடக்கமே இன்று ஊர்தோறும் படப்பயிற்சி நிலையங்கள் முளைத்துப் பெருகியதற்கும் விசுவல் கம்யூனிகேஷன்ஸ் பட்டத்தோடு தொலைக்காட்சி உருவாக்கங்களில் இளையவர்கள் புகுந்து விளையாடுவதற்கும் மூல ஊற்று. திரைத்துறை என்னும் இரும்புக் கோட்டையைத் தகர்த்து அதன் ஆக்கவினைகள் யாருக்கும் உரியவையே என்று ஆபாவாணன் நிறுவினார்.

என் ஊர் திரைப்படத்தைத் தவிர்த்து எந்த வெளிப்போக்குக்கும் வழியில்லாத ஊராகையால் நான் நிறையத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் பார்த்து வளர்ந்தவன். நான் பார்த்தவரையில் ஆபாவாணனின் 'இணைந்த கைகள்' என்ற திரைப்படம் வெளியானபோது திரண்ட ஜனக்கூட்டத்தைப் போல் இன்னொரு கூட்டத்தை நான் இன்றுவரை காணவில்லை. கோயம்புத்தூரில் அந்தத் திரைப்படத்திற்காகத் திரண்ட கூட்ட நெரிசலில் சிக்கி இருவர் உயிரிழந்த சம்பவமும் நிகழ்ந்தது.

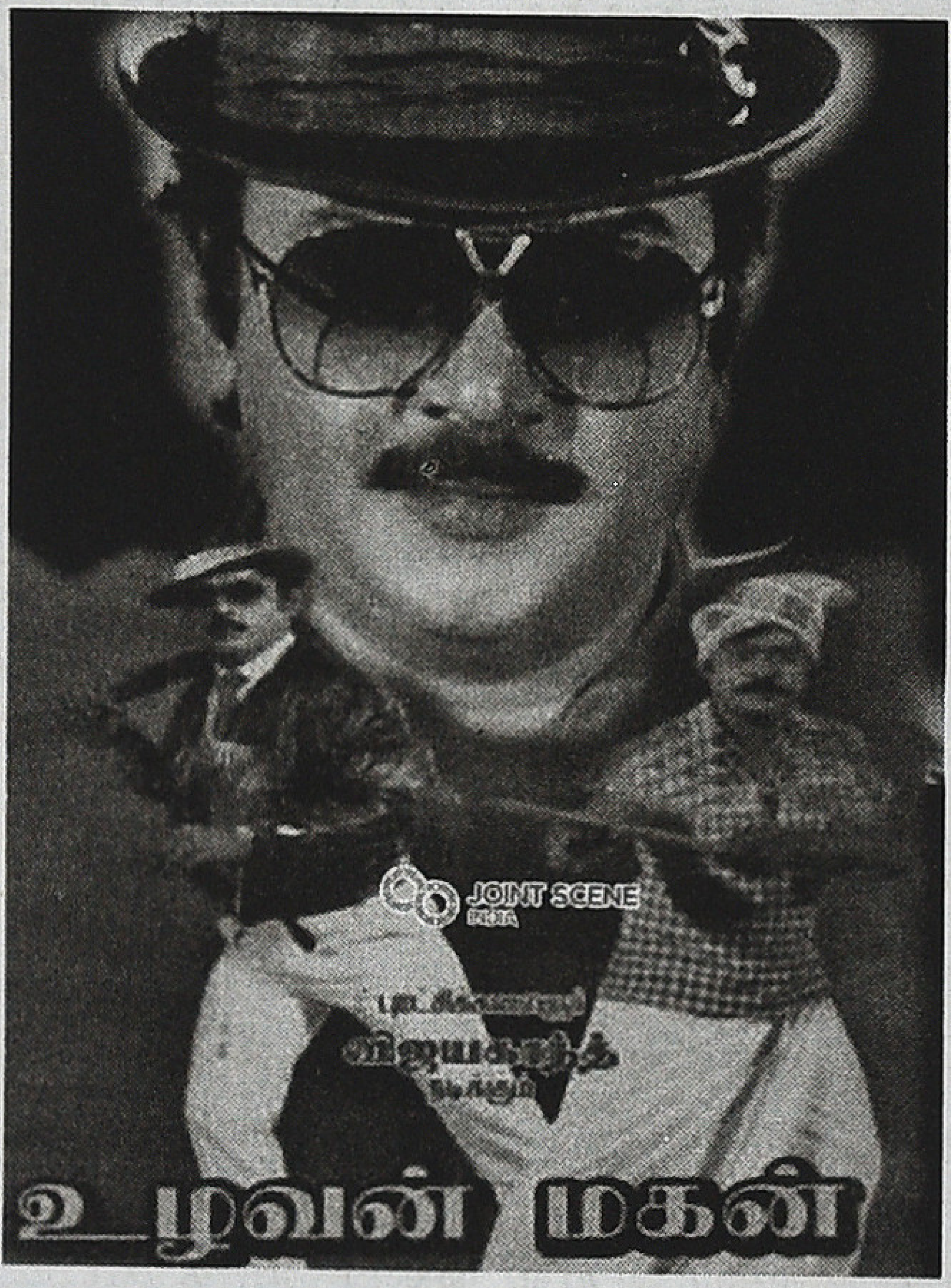
ஆபாவாணனின் தாம் தோல்வி முகத்தில் இருந்தபோது இறுதியாக உருவாக்கிய திரைப்படம் 'கறுப்பு ரோஜா'. தமிழ்த்திரையரங்குகள் இன்று டிடிஎஸ் என்னும் ஒலிப்புரட்சியால் அலறுகின்றனவே, அந்தத் தொழில்நுட்பத்தை முதலில் தம் படமான கறுப்பு ரோஜாவின் மூலமாகக் கொணர்ந்தவரும் அவரே.

இதுவரை இக்கட்டுரையின் பொருளுக்கு வெளியே அதிகம் பகர்ந்து சென்றுவிட்டேன் என்றாலும் அவை ஆபாவாணனின் சாதனைப் பட்டியலாக எங்கும் பதிவு செய்யப்படாதிருந்ததால் முக்கியத்துவம் கருதிச் சொல்லவேண்டியதாயிற்று. ஒரு பாடலாசிரியராகவும் ஆபாவாணன் மிகவும் மதிக்கத்தக்கவர் என்பதில் எனக்கு ஐயமில்லை. ஊமை விழிகளில் அவர் எழுதிய அத்தனை பாடல்களும் தேர்ந்த பாடலாசிரியரால் மட்டுமே இயற்ற வல்ல தரத்தோடு இடம்பெற்றன. அவர் தயாரித்த

படங்கள் அனைத்திலும் (செந்தூரப்பூவே தவிர்த்து) அவர் எல்லாப் பாடல்களையும் எழுதினார். எந்தப் பாடலும் தகுதிப்பாடான தரத்திற்கு வெளியில் இல்லை. அவர் கண்டுபிடித்த இசையமைப்பாளர்கள் மனோஜ்கியான் இசையில் அவர் எழுதிய எல்லாப் பாடல்களையும் இன்றும் விரும்பிக் கேட்கலாம்.

'மாமரத்துப் பூவெடுத்து மஞ்சம் ஒன்று போடவா? பூமரத்து நிழலெடுத்துப் போர்வையாக்கி மூடவா?...' என்னும் சுகமான வரிகளைத் தமிழால் ஊறிக் கவிதையுணர்வால் பித்தடைந்து முதிர்ந்த கவிஞர் ஒருவரைத் தமக்குள் மறைத்து வைத்திருப்பவர்தான் எழுதமுடியும். 'இதயத்தில் தோன்றும் காதல் நிலவே... உதயத்தை நீயேன் மறுத்துவிட்டாய் ?' என்று கேள்வி எழுப்பவும் முடியும்.

'நிலைமாறும் உலகில்... நிலைக்கும் என்ற கனவில்...' என்று எவ்வளவோ உயரத்தில் இருந்து ஒரு பாடலின் முதல் வரியைத் துவக்க முடியும். 'அந்தி நேரத் தென்றல் காற்று அள்ளி வரும் தாலாட்டு' என்று உள்ளத்தின் பசிக்கு மட்டுமே உணவாகக் கூடிய சொற்றொடர்களை அமைக்க முடியும். ஒரு தயாரிப்பாளராக, ஒரு திரைவர்த்தகத்



தொடரோட்டத்தில் வென்றவராக, யாருக்கும் தம் முகத்தைக் கூடக் காட்டியிராத எளியவராக இருந்த ஆபாவாணன் இயற்றிய இப்பாடல்கள் எனக்குப் பெருத்த ஆச்சரியத்தையும் அவர்மீது அளப்பரிய மரியாதையையும் தோற்றுவிக்கின்றன.

தோல்வியில் இழப்பில் கையறுநிலையில் கலங்கும் மனித மனத்தை ஆறுதல்படுத்தி ஆற்றுப் படுத்தும் வல்லமை நிச்சயம் இசைப்பாடலுக்கு உண்டு. இந்த வகைமைப் பாடல்களில் கண்ணதாசன் இயற்றிய 'மயக்கமா கலக்கமா ?' என்னும் பாடலுக்கே முதலிடம் என்றாலும் அது கொஞ்சம் ஆன்மீகத் தத்துவச் சகதியில் கொஞ்சம் அதிகமாகவே அழுந்தியிருக்கும். ஆனால் அந்தக் குழப்பம் எதுவுமில்லாமல் அதற்கு இணையான் இன்னொரு பாடல் உண்டென்றால் அது ஆபாவாணன் இயற்றிய 'தோல்வி நிலையென நினைத்தால் மனிதன் வாழ்வை நினைக்கலாமா..?' என்னும் பாடல்தான்.

இந்த இரண்டு பாடல்களையும் பாடியவர் பி.பி. ஸ்ரீனிவாஸ் என்னும் மந்திரக் குரல் வேந்தர் என்பது அரிய சிறப்பு.

தமிழ்த் திரைப்படப் பாடல் வரலாற்றில் 'வெற்றி' என்ற வார்த்தையில் துவங்கும் பாடல்கள் நூற்றுக்கணக்கில் இருக்கின்றன. ஆனால், தோல்வி என்ற சொல்லில் துவங்கும் பாடல் இதுவொன்றாகத்தான் இருக்க முடியும். தோல்வியிலிருந்து எழுந்து நகரும் இடம்தான் வெற்றி என்பது அவருக்குத் தெளிவாகத் தெரிந்திருக்கிறது. அந்தச் சொல்லில் தம் பாடலைத் துவக்குவதில் அவருக்குத் துளியும் தயக்கம் இருந்திருக்கவில்லை.

தோல்வி நிலையென நினைத்தால்
மனிதன் வாழ்வை நினைக்கலாமா ?
வாழ்வை சுமையென நினைத்து
தாயின் கனவை மிதிக்கலாமா ?

உடமையை இழந்தோம்
உரிமையை இழந்தோம்
உணர்வை இழக்கலாமா ?

உணர்வைக் கொடுத்து
உயிராய் வளர்த்த
கனவை மறக்கலாமா ?

விடியலுக்கில்லை தூரம்
விடியும் ! மனதில் இன்னும் ஏன் பாரம் ?

உன் நெஞ்சம் முழுவதும் வீரம் !
இருந்தும் கண்ணில் இன்னும் ஏன் ஈரம் ?

யுத்தங்கள் தோன்றட்டும்
ரத்தங்கள் சிந்தட்டும்
பாதை மாறலாமா ?

ரத்தத்தின் வெப்பத்தில்
அச்சங்கள் வேகட்டும்
கொள்கை சாகலாமா ?

தோல்வி நிலையென நினைத்தால்
மனிதன் வாழ்வை நினைக்கலாமா ?

வாழ்வை சுமையென நினைத்துத்
தாயின் கனவை மிதிக்கலாமா ?

இந்தப் பாடலுக்குப் பொழிப்புரை எதுவும் தேவையிருக்காது. இதன் சொற்கள்

ஒவ்வொன்றும் உங்களுக்குள் புதுப்புதுத் திறப்புகளைத் தோற்றுவிக்கட்டும்.●

தமிழ்வாணனின் நடுக்கம்

ஹாங்காங் ஹோட்டலில் நானும் தமிழ்வாணனும் ஜெயலலிதாவைச் சந்தித்து பேசிய மறுநாள் எம்.ஜி.ஆர் அங்கு வந்து சேர்ந்தார்.அவரைச் சந்தித்து பேசலாம்.என்று அவரது அறைக்கு தமிழ்வாணனை அழைத்துச் சென்றேன்.

'வாங்க, வாங்க' என்று வரவேற்ற எம்.ஜி.ஆர் பத்திரிக்கையாளர்களெல்லாம் எங்கே இவ்வளவு தூரம்?' என்று விசாரித்தார். எக்ஸ்போ 70 க்காக ஜப்பான் செல்லும் விவரம் கூறினேன். நேற்று ஜெயலலிதாவைச் சந்தித்தது பற்றியும், அவரும் ஜப்பான் வரும் விபரத்தையும் அவரிடம் தெரிவித்தேன் "அப்படியா?" என்றார். அதன் பின் ஜெயலலிதா பற்றி பேச விரும்பாதவர்போல வேறு விசயங்களுக்கு பேச்சை மாற்றினார். இப்படி சாதாரணமாகப் பேசிக் கொண்டிருக்கும் போது தமிழ்வாணன் சற்று உணர்ச்சி வசப்பட்டவராக, "நீங்கள் என்னை பற்றி 'தினமணி கதிர்' ல் மோசமாக பதிலெழுதியிக்கிறீர்களே, எதற்காக அப்படி எழுதினீர்கள்?" என்று கேட்டார். அந்தச் சமயம் தினமணி கதிரில் ரசிகர்களின் கேள்விகளுக்கு எம்.ஜி.ஆர் பதில் எழுதிக் கொண்டிருந்தார்.

ஓர் அன்பர் கேட்ட கேள்விக்கு "தமிழ்வாணன் அவர்கள் நேரில் பழகுவதற்கு நல்லவர். பின்னால் பேசுவதில் வல்லவர்" என்று பதில் எழுதியிருந்தார்.

இந்தப் பதிலால் தமிழ்வாணனுக்கு ஏற்பட்ட கோபத்தில் எம்.ஜி.ஆரிடம் மேற்கண்டவாறு ஆத்திரத்தோடு கேட்டதும் எம்.ஜி.ஆருக்கு கோபம் உச்சிக்கு ஏறி விட்டது. சட்டென்று எழுந்த அவர், தமிழ்வாணனின் சட்டையை கொத்தாகப் பிடித்துக் கொண்டு அறைவதற்கு கையை ஓங்கிவிட்டார். அருகிலிருந்த நானும் சித்ரா கிருஷ்ணசாமி என்பவரும் குறுக்கே விழுந்து இருவரையும் பிடித்து விட்டோம்.

"ஒரு காரணமும் இல்லாமல் என்னை மலையாளி என்றும் வயதானவன் என்றும் மோசமான அரசியல்வாதி என்றும் பலவாறாக கீழ்த்தரமாக எழுதுகிறாய். நான் உன்னைப் பற்றி அப்படியொன்றும் கீழ்த்தரமாக எழுதவில்லையே" என்று சப்தம் போட்டார் எம்.ஜி.ஆர்.

சிறிது நேர சலசலப்புக்குப் பின் "நான் இதைப்பற்றி (அதாவது இந்த வன்முறை பற்றி) எழுதப் போகிறேன்" என்றார் தமிழ்வாணன்.

"தாராளமாக எழுதலாம் நானும் எழுதப் போகிறேன்" என்றார் எம்.ஜி.ஆர்.

பின்னர் ஜப்பான் சென்றோம். தமிழ்வாணன் வீறாப்பாகப் பேசி விட்டாரே தவிர மனதுக்குள் ஒரு கிலி பிடித்துக் கொண்டது. ஊருக்குப் போனால் ஆள் வைத்து அடித்து விடுவாரோ என்ற பயம் அவருக்கு வந்து விட்டது. "நீங்கள் போய் எம்.ஜி.ஆரிடம் எப்படியாவது பேசி அவருடைய கோபத்தைப் போக்கி சமாதானம் பண்ணி வையுங்கள்" என்று என்னைக் கேட்டுக் கொண்டார்.

துணிவே துணை என்று ஊருக்கெல்லாம் தைரியம் சொல்லிக் கொண்டிருந்த தமிழ்வாணன் இப்படி பயந்து நடுங்குவதை நினைத்து எனக்குள் சிரித்துக்

கொண்டேன்.

படப்பிடிப்பு முடிந்து மாலை வேளைகளில் எம்.ஜி.ஆர். இந்தியன் பெவிலியனில் உள்ள கேன்டீனுக்கு டிபன் சாப்பிட வந்து விடுவார். நானும் அப்போது அங்கே செல்வேன். அப்போது அவரிடம் பேசினேன். "தமிழ்வாணனோடு விரோதம் எதற்கு? இதை அவர் பெரிதுபடுத்த வாய்ப்புத் தரவேண்டாம். இதை இப்படியே வளரவிட்டால், அவர் மற்ற பத்திரிக்கைகளையும் தன் பக்கம் சேர்த்துக் கொள்வார். பத்திரிக்கைக்காரர்கள் ஒருவரையொருவர் விட்டுக்கொடுக்கமாட்டார்கள். எனவே அவரிடம் சமாதானமாகவே போய் விடலாமே!" என்று எம்.ஜி.ஆருக்குச் சாதகமாகப் பேசுவது போல சொன்னேன்.

"நான் தமிழ்வாணனை எதிரியாகவே கருதவில்லை. ஏனெனில் அவரிடம் நல்ல ஒரு எதிரியிடம் இருக்க வேண்டிய பலம் பொருந்திய படைக்கலன்கள் கிடையாது. அவரிடம் உள்ள, அவரால் உறுதியாக நம்பப்பட்டுள்ள ஆயுதங்கள் சந்தர்ப்பவாதம் என்பதுதான். நேற்று வேறொரு நடிகரை, தலைவரை இன்று என்னை, நாளை வேறொருவரை என்று சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்றவாறு புகழ்வது, பாராட்டுவது அல்லது தூற்றுவது, அவருடைய பலவீனமான ஆயுதங்கள். இது எவ்வளவு நாட்களுக்கு மக்களிடம் வியாபாரம் ஆகும்? சிலரை சில நாட்கள் ஏமாற்றலாம். ஆனால் எல்லாரையும் எப்போதும் ஏமாற்றிக் கொண்டிருக்க முடியாது. நான் யாருடனாவது மோத வேண்டுமென்று நினைத்தால், அவர் எனக்கு சமமான பலம் வாய்ந்தவராகவோ, அல்லது என்னிலும் அதிகம் பலம் வாய்ந்தவராகவோ தான் இருக்க வேண்டும். தமிழ்வாணன் எல்லாம் என்னைப் பொறுத்தவரை ஒரு விரோதி அல்ல" என்றார். இந்தத் தகவலைத் தமிழ்வாணனிடம் தெரிவித்த பின்னர் தான், இனி, எம்.ஜி.ஆரால் தனக்கு எந்த ஒரு ஆபத்தும் வராது என்று நிம்மதி பெருமூச்சு விட்டார்.

"என்னை தாக்கி எழுதுவதோடு மட்டுமின்றி, எனது ரசிகர்களிடமும், என்மேல் நல்லெண்ணம் கொண்டவர்களிடமும் எனக்குள்ள அன்புத் தொடர்பை அறுத்து, நான் அந்த அன்பர்களால் வெறுக்கப்படுபவனாக கேள்வி பதில் பகுதியிலும், மேடைகளிலும் எழுதியும் பேசியும் வருகிறார். என்னைப் பாதுகாக்கவும் பல பத்திரிக்கை நண்பர்கள் இருக்கிறார்கள். தமிழ்வாணனுடைய அநியாயச் செயலுக்கு உடந்தையாக யாரும் இருக்க மாட்டார்கள்" என்றார் எம்.ஜி.ஆர்.

ஜப்பான் பயணத்தை முடித்துக் கொண்டு ஹாங்காங், பாங்காக், சிங்கப்பூர் வந்து சென்னை திரும்பினோம். ஒவ்வொரு நாட்டில் தங்கும் போதும், எம்.ஜி.ஆர் தன்னை ஆள் வைத்து அடித்து விடுவார் என்பதைப் பற்றியே என்னிடம் பேசிக்கொண்டிருந்தார், தமிழ்வாணன். நான் எவ்வளவு சமாதானம் சொல்லியும் அவருடைய பயம் தெளியவில்லை.

சென்னை வந்த பின்பும், தமிழ்வாணன் என்னை பல முறை தொடர்பு கொண்டு இது குறித்தே பேசினார். "சிவாஜியிடம் போய் இதைச் சொல்லி, அவரது ரசிகர்களை எனக்கு பக்கபலமாக திருப்ப ஏதாவது ஏற்பாடு செய்ய முடியுமா" என்று கேட்டார். நான் இதுபற்றி சிவாஜியைச் சந்தித்து ஹாங்காங்கில் நடந்த சம்பவத்தைச் சொல்லி, தமிழ்வாணனைப் பாதுகாக்க ஏதாவது செய்யலாமா என்று கேட்டேன். அவர் "இது அவர்கள் இருவருக்குமிடையேயான தனிப்பட்ட விஷயம். இதிலெல்லாம் நான் தலையிட மாட்டேன்" என்று சொல்லி விட்டார்.

உலகம் சுற்றும் வாலிபன் படப்பிடிப்பை முடித்துக் கொண்டு எம்.ஜி.ஆர் சென்னை திரும்பிய பின்னர் தமிழ்வாணன் மறுபடியும் என்னை அணுகினார். தற்போது எம்.ஜி.ஆர் மனநிலை என்ன என்பதை தெரிந்து வரும்படி என்னை அனுப்பினார்.

சத்யா ஸ்டுடியோவில் எடிட்டிங்கில் இருந்த எம்ஜி.ஆரை சந்தித்து பொதுவாக பேசிக் கொண்டிருந்தேன். தமிழ்வாணன் பற்றி பேச்சு வந்தது.

எம்.ஜி.ஆர் - தேவர் நட்பு முறிந்தது

தேவர் பிலிம்ஸ் படப்பிடிப்பு என்றாலே நடிகர், நடிகையர் , டைரக்டர், டெக்னீஷியன்கள், ஏன் யானை, குதிரை, நாய்கள் கூட பயப்படும். காலா காலத்தில் படப்பிடிப்புக்கு வர வேண்டும். 'டேக்' வேஸ்ட் பண்ணாமல் நடிக்க வேண்டும். தவறினால் திட்டுதான்! திட்டு என்றால் நாலுபேர் சுற்றி நிற்கிறார் என்றெல்லாம் கவலைப்படமாட்டார். அசிங்கம், அசிங்கமாகத் திட்டிவிடுவார். இதற்காகப் பயந்து எல்லாரும் சரியான நேரத்திற்கு செட்டுக்கு வந்து விடுவார்கள். கூடியவரை டேக் அதிகமாகாமாலும் பார்த்துக் கொள்வார்கள்.

காலையில் 9 மணிக்கு கால்ஷீட் என்றால் அசோகன் காலையில் 8 மணிக்கெல்லாம் வந்து விடுவார். படப்பிடிப்பு துவங்கி, ஆரம்ப கட்ட வேலைகளில் எம்.ஜி.ஆருக்கு 'ஷாட்' இல்லாத பட்சத்தில், எம்.ஜி.ஆர் சற்று லேட் ஆக வந்தால் தேவர் கண்டு கொள்ள மாட்டார். முதல் ஷாட்டிலேயே எம்.ஜி.ஆர் தேவையிருந்து, அப்போது அவர் லேட்டாக வந்தால் 'பொசு பொசு' என்று தேவருக்கு கோபம் தலைக்கு ஏறிவிடும். அந்த மாதிரி சமயங்களில், தேவருக்கு மிகவும் வேண்டப்பட்டவர்கள், அந்த இடத்தில் இருந்து நைசாக தேவரை நகர்த்திக் கொண்டு வேறிடத்திற்குச் சென்று விடுவார்கள்.

ஆனால் எம்.ஜி.ஆர் மேல் எவ்வளவு கோபமிருந்தாலும் தேவர் எம்.ஜி.ஆரை நேரடியாகத் திட்ட மாட்டார். அதற்கு பலிகடாவாக பயன்படுபவர் அசோகன்தான்.

அசோகன் காலையில் 8 மணிக்கெல்லாம் வந்து விடுவார் அல்லவா? சில நேரங்களில் லேட் ஆக வரும்

எம்.ஜி.ஆர் மேக் அப் போட்டுக் கொண்டு அசோகன் பக்கம் வந்து அமர்வார் அப்போது அங்கு தேவர் வருவார் எம்.ஜி.ஆரை நேராகப் பார்க்காமலேயே அசோகனைத் திட்டுவார் . "ஏண்டா, உப்பு போட்டு சோறு தின்கிறியா இல்லையா? சூடு சொரணை வேண்டாமா உனக்கு. காலா காலத்துக்கு படப்பிடிப்புக்கு வரணும்னு ஏன் தோணலை. உன்னாலே எவ்வளவு வேலைகள் நின்னு போச்சு" என்று சத்தம் போடுவார்.

அசோகனுக்கு அந்தத் திட்டு தனக்கில்லை என்று நன்றாகத் தெரியும். "அண்ணே மன்னிச்சிடுங்கண்ணே. கொஞ்சம் லேட்டாயிடுச்சு, நாளைக்கு சீக்கிரம் வந்துடறேன்ணே!" என்று தேவரிடம் கெஞ்சுவார். இந்தத் திட்டு தனக்குத் தான் என்று உணர்ந்திருந்தாலும், இதைக் கண்டு கொள்ளாதவர் போல வேறுபக்கம் திரும்பி உட்கார்ந்து கொள்வார் எம்.ஜி.ஆர்.

இப்படி எம்.ஜி.ஆர் மேல் தேவருக்கு கோபமோ, அல்லது தேவர் மேல் எம்.ஜி.ஆருக்கு கோபமோ இருந்தாலும் இருவரும் நேரடியாக மோதிக் கொள்ளாமல், அண்ணே அண்ணே என்று பாசம் பொழியும்படி நடிப்பார்கள். வெறும் ஸ்டண்ட் நடிகராக இருந்த தேவர் சொந்தமாகப் படம் எடுத்துக் பெரிய படத் தயாரிப்பாளராக உயர ஆரம்ப காலத்தில் எம்.ஜி.ஆர் தான் உதவினார். அந்த நன்றி தேவருக்கு.

வெறும் 'ராஜாராணி' படங்களில் மட்டுமே நடித்து வந்த எம்.ஜி.ஆரை, சோஷியல் படத்திற்குக் கொண்டு வந்தவர் தேவர். அவரது முதல் படமான 'தாய்க்கு பின் தாரம்' படம் மூலம் தான் ராஜாராணி படங்களில் இருந்து வெளியில் வந்தார் எம்.ஜி.ஆர். அந்த நன்றி எம்.ஜி.ஆருக்கு.

இப்படிப்பட்ட இவர்களது நட்பில் ஒரு பெரிய விரிசல் ஏற்படும்படியாக ஒரு சம்பவம் நடந்தது.. பொதுவாக தேவர் ஒரு படம் ஆரம்பித்தாரானால் ஆரம்ப நாளன்றே இந்தப் படம் இப்பொது ரிலீசாகும் என்ற தேதியையும் அறிவித்து விடுவார். எப்பாடுபட்டாவது அந்த தேதியில் அந்தப் படம் ரிலீசாகிவிடும். அந்த 'சொல் தவறாமை' 'நாணய'த்திற்காகவே அவருக்கு நிரந்தரமான விநியோகஸ்தர்கள் அமைந்தார்கள். 'காதல் வாகனம்' என்றொரு படம் ஆரம்பித்தார். எம்.ஜி.ஆர் தான் கதாநாயகன். அந்த வருடம் தீபாவளி நவம்பர் 7 ஆம் தேதி வந்தது. மூன்று மாத கால இடைவெளியில் படத்தை முடித்தாக வேண்டும்.

அப்போது எம்.ஜி.ஆர். 'அடிமைப்பெண்' படத்தை தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார். அடிமைப்பெண் வெளிப்புறப் படப்பிடிப்பிற்காக இராஜஸ்தான் போக வேண்டியிருந்தது. அப்போது "என்னையல்லாத காட்சிகளையெல்லாம் எடுத்துக் கொண்டிருங்கள். நான் நேரத்தோடு வந்து என் சம்பந்தப்பட்ட காட்சிகளை முடித்து கொடுத்து விடுகிறேன். படத்தை எப்படியும் தீபாவளிக்கு ரிலீஸ் செய்து விடலாம்" என்று எம்.ஜி.ஆர். கேட்டுக் கொண்டார். தேவரும் ஒப்புக்கொண்டு எம்.ஜி.ஆர். அல்லாத எல்லாக் காட்சிகளையும் படமாக்கி முடித்து விட்டு எம்.ஜி.ஆரை எதிர்பார்த்துக் கொண்டிருந்தார். எம்.ஜி.ஆர் சொன்ன காலத்தில் வரவில்லை.

இராஜஸ்தான் படப்பிடிப்பை முடித்துக் கொண்டு நவம்பர் 1ம் தேதி தான் எம்.ஜி.ஆர் வந்து சேர்ந்தார். நவம்பர் 7 ம் தேதி தீபாவளி .

தேவருக்கு எம்.ஜி.ஆர் போன் பண்ணினார்.

"அண்ணே மன்னிச்சுடுங்கோ. திரும்பிவர கொஞ்சம் 'லேட்' ஆகிவிட்டது. நானும் மிகவும் களைப்படைந்து வந்திருக்கிறேன். படத்தை ஒருவாரம் தள்ளி ரிலீஸ் பண்ணிவிடலாம். ஒன்றிரண்டு நாட்கள் பொறுத்து நான் வந்து என் சம்பந்தமான காட்சிகளை நடித்து முடித்து விடுகிறேன்" என்றார்.

தேவருக்கு சொல்லி மாளாத கோபம். "என் படம் தீபாவளியன்று நிச்சயமாக வெளிவரும். முடிந்தால் இப்போதே புறப்பட்டு வந்து வேலை செய்யுங்கள். இல்லாவிட்டால் ஒரு கழுதையை ஹீரோவாகப் போட்டு நான் படத்தை முடித்து விடுவேன். தீபாவளிக்கு என் படம் வெளிவருவது மட்டும் தள்ளிப் போகாது" என்று வெடித்துத் தள்ளினார் தேவர்.

அதைக் கேட்ட எம்.ஜி.ஆருக்கு கோபம் ஒரு பக்கம், வருத்தம் ஒரு பக்கம். இருந்தாலும், வெளிக்காட்டிக் கொள்ளாமல் உடனடியாக படிப்பிடிப்புக்கு தயாரானார். எம்.ஜி.ஆர் மூன்று நாட்களாக இரவு பகலாக நடித்து

முடித்து தீபாவளியன்று படம் ரிலீசானது. படம் படுதோல்வி.

அத்துடன் எம்.ஜி.ஆர் உறவே இனி வேண்டாம் என்று அறுத்துக் கொண்டார் தேவர். ஜெய்சங்கர், ரவிச்சந்திரன் என்று புதிய ஹீரோக்களை வைத்து சில சிறிய படங்கள் எடுத்தார். பின்னார் "ஹாத்தி மேரா சாத்தி" என்று இந்திப் படம் ஒன்றை எடுத்தார். ராஜேஷ் கன்னாதான் ஹீரோ. இந்தியாவிலேயே சூப்பர் ஹிட் ஆனது அந்தப் படம்.

தேவருடன் உறவு அறுந்திருந்த போதிலும் 'ஹாத்தி மேரா சாத்தி' படத்தைப் பார்த்த எம்.ஜி.ஆர் அதே கதையில் தமிழில் தாம் நடிக்க பெரிதும் விரும்பினார். கவுரவம் பார்க்காமல் தேவரை சந்தித்து, "அண்ணே இறுதியாக எனக்கொரு சான்ஸ் தாருங்கள். இந்த ஒரே ஒரு படத்தில் மட்டும் நான் நடித்து முடித்து கொடுக்கிறேன்." என்றார். தேவர் பிலிம்ஸ் பேனரில் எம்.ஜி.ஆர் நடித்த அந்தக் கடைசி படம்தான் 'நல்ல நேரம்' தமிழிலும் அந்தப் படம் சூப்பர்ஹிட் ஆனது.

பணிமுடக்கம்: பழைய படைப்பாளிகளும், புதிய FEFSIயும்

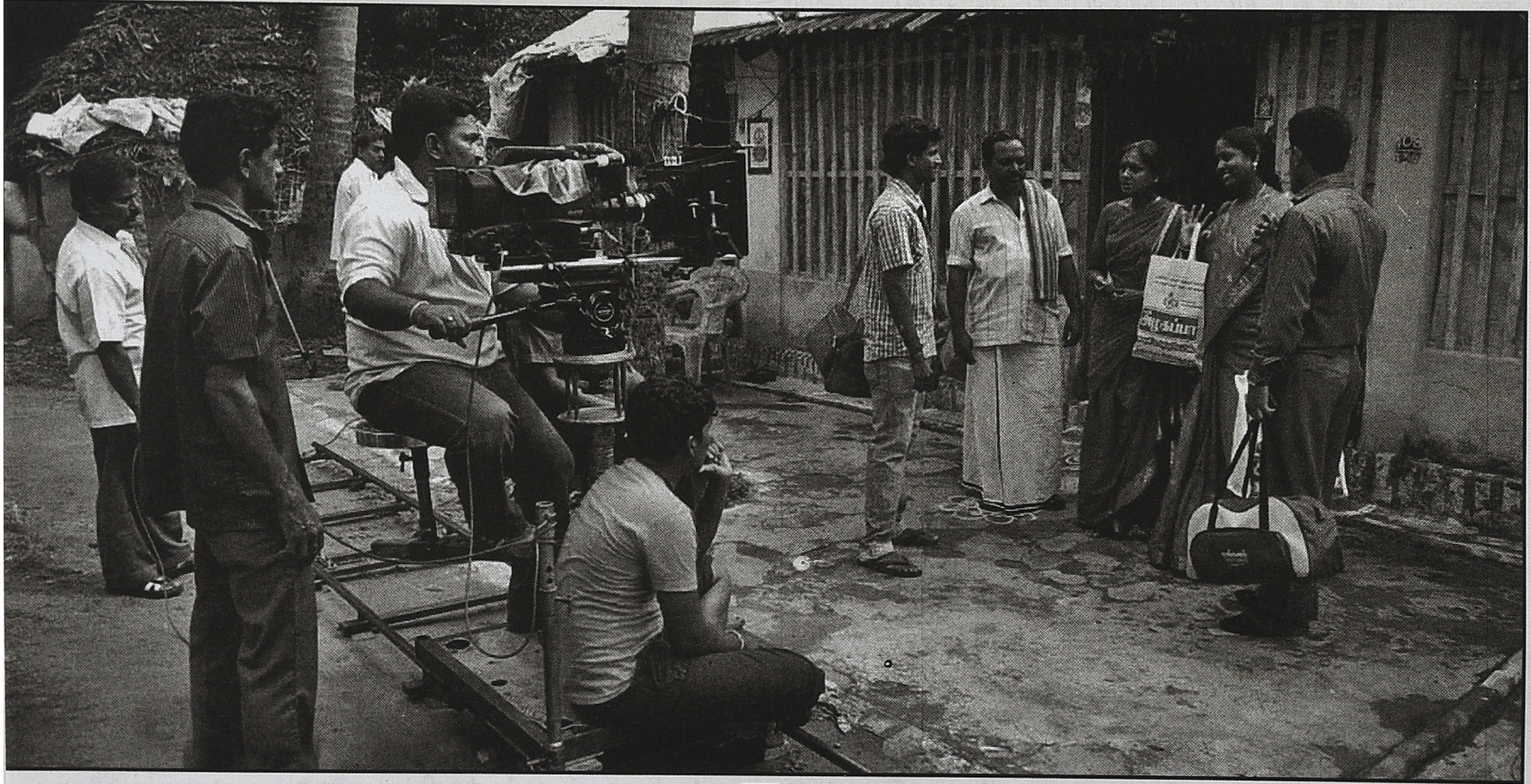
மீண்டும் ஒரு அறுவை சிகிச்சை மூலமே தமிழ் சினிமாச் சந்தையைக் காப்பாற்ற முடியும் என்கிற நிலை வரலாம். இப்படியொரு பிணி மண்டலத்துள் தமிழ் சினிமாச் சந்தையைத் தள்ளிவிட யத்தனிக்கிற போக்கு இது; எச்சரிக்கை! 1997 ஜூன் மாதம் படுக்கையில் கிடத்தப்பட்ட தமிழ் சினிமாச் சந்தை. இப்படியொரு அறுவை சிகிச்சைக்குப் பின்னர் தான் Discharge (அதாவது டிஸ் சார்ஜ்) ஆனது என்பதை நினைவுகூற முடிந்தவர்களே தமிழ் சினிமாவின் நாடி பிடித்துணர்ந்தவர்கள்.

2010 செப்டம்பர் மாத காட்சிப் பிழை திரையின் ஆரூடத்தைக் காலம் மெய்ப்பித்துவிட்டது. தமிழ்த் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர் சங்கமும் FEFSI (Film amployees federation of south india)யும் தத்தம் கோரிக்கைகளுடன் களத்தில் நிற்கின்றன.

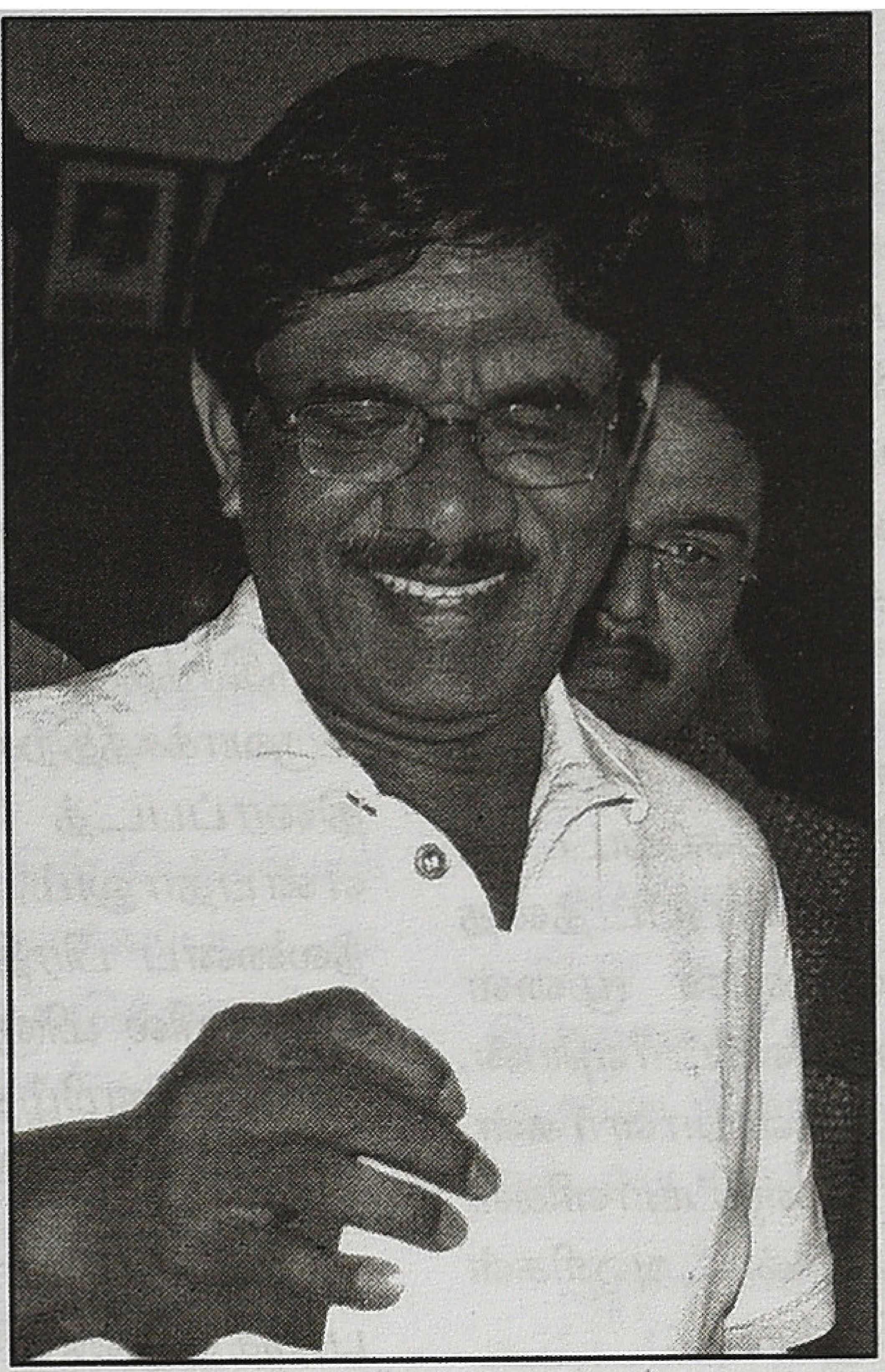
உழைப்பூதியத்தை வரைமுறைப்படுத்துவதில் முதலாளி களின் அமைப்புக்கும் தொழிலாளர்களின் அமைப்புக்கும் இடையே நிலவுகிற முரண் வெடித்ததால் ஏற்பட்டிருக்கிற பணிமுடக்கம் என்று பொருள் விளக்கம் தரப்படுகிறது.

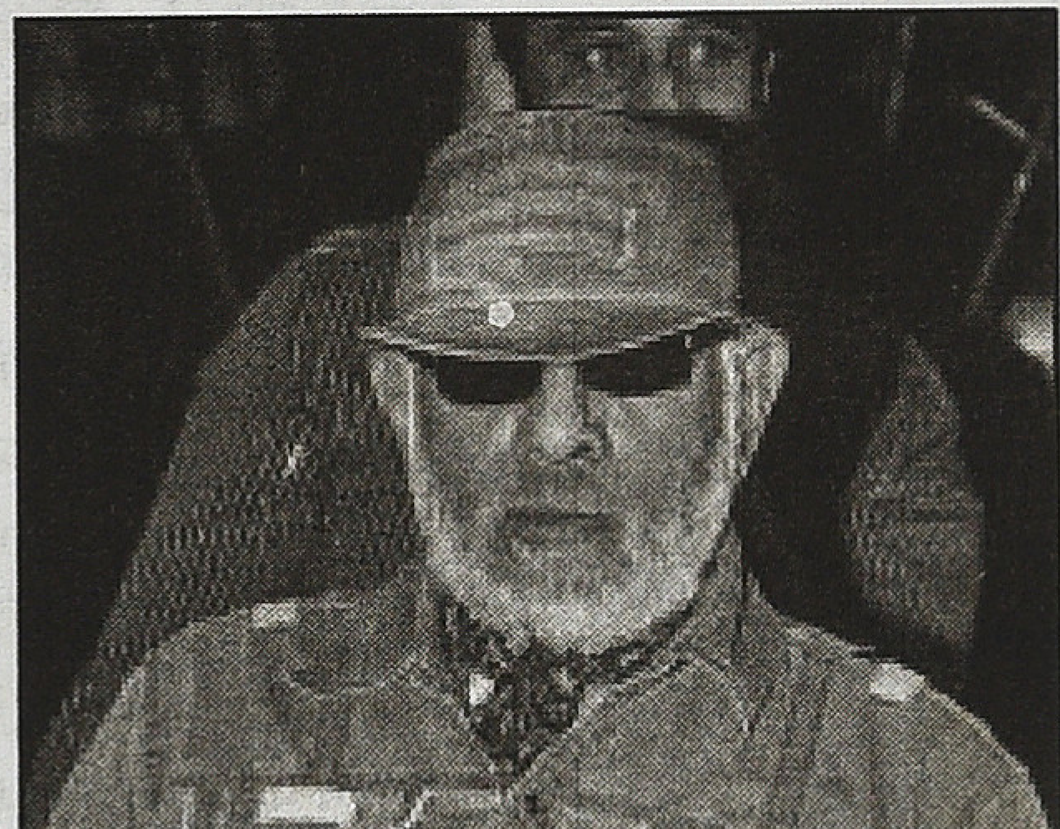
இன்றைக்கு FEFSI கோருகிற ஊதிய 'வரம்பைத் தயாரிப்பாளர்கள் சங்கம் மனமொப்பி ஏற்றுக்கொண்டு இருதரப்பினரும் மனமகிழ்வுடன் திரைப்படத் தயாரிப்பில் ஈடுபடுவதாகக் கொள்வோம். அல்லது தயாரிப்பாளர் சங்கம் முன்வைக்கிற ஊதிய வரையறைகளை FEFSI மனமொப்பி ஏற்றுக்கொண்டு இருதரப்பினரும் மனமகிழ்வுடன் திரைப்படத்தயாரிப்பில் ஈடுபடுவதாகக் கொள்வோம். வாழ்வா? சாவா? என்ற சவாலைத் தமிழரின் சினிமா வென்றுவிடுமா? இருதரப்பினரும் மனமுவந்து நிர்ப்பந்தங்களின்றி ஊதிய வரையறைகளை ஏற்றுக்கொண்டால் சிக்கல் தீர்ந்துவிடும் என்று நம்புவது அறிவியல் பூர்வமானதா? தமிழரின் சினிமா மல்லாந்து துடிக்க, குரல் வளையை மிதித்து நெருக்குகிற அசுரக் கால் எது? தொழிலாளரின் 'ஊதிய அளவு?'

'சம்பளப் பிரச்னை' என்ற எளிய வேடமிட்டு நிற்கிறது முரண். சம்பளப் பிரச்சினை என்பது நோய்க்குறி; நோய்க் கூறுகளுள் ஒன்றல்ல. நோய்க் குறியை அமுக்கிவிட்டால் சிக்கல் தீர்ந்துவிடும் என்கிற அணுகுமுறையையே இவ்விரு அமைப்புகளும் தேர்ந்தெடுக்கின்றன. வயிற்று வலி என்று வந்தவனுக்கு, 'கட்டிலைத் திருப்பிப் போட்டுப் படு' என்று வைத்தியம் சொன்ன கதையாக இருக்கிறது



இவர்களின் அணுகுமுறை. நோய்க்கான மூலகாரணங்கள் எவையெவை என்கிற அறிவியற் பார்வையை இரண்டு தரப்புமே இதுகானும் முன்வைக்கவில்லை. நோய் முதல் நாடி மருத்துவம் பார்க்காமல் நோய்க்குறியை அமுக்கி வைத்தார்களெனில் மீண்டும் இந்த முரண் வெடிக்கத்தான் போகிறது. 1997 ஆம் ஆண்டு தமிழரின் சினிமா சந்தித்த பணிமுடக்கத்தின் பொழுதும் நோய்க் கூறுகளை அழித்தொழிக்காமல் நோய்க் குறிகளை மட்டும் அமுக்கி வைத்தனர். 97ல் தமிழ்த் திரைப்படப் படைப்பாளிகள் தொழிலாளர் கூட்டமைப்பும், FEFSIயும் கோட்பாட்டு அடிப்படைகள் கொண்டு ஆடி ஆய்ந்து மூலகாரணங்களைக் கண்டடைந்து களையாமல், கட்டப் பஞ்சாயத்து மூலமே பிரச்சினையைத் தீர்த்துக்கொண்டன. அன்றைய பிழையின் விளைவே இன்றைய பணிமுடக்கம். இது வொரு Chronic (நாட்பட்ட நோய்).





97ல் பாலுமகேந்திரா Vs FEFSI விஜயன் மோதல் என்ற வேடமிட்டு வந்திருந்த நோய்க்குறியே இன்றைக்கு சம்பளப் பிரச்சினையாக வேடமிட்டு வந்திருக்கிறது. படைப்பாளிகள் vs FEFSI மோதலில், மோதலுக்கான மூலகாரணங்கள் அன்றைக்கு மறைக்கப்பட்டு பாலுமகேந்திராவுக்கும் FEFSI விஜயனுக்கான ஈகோ சண்டை என்று பெயர் சூட்டப்பட்டது.

1997 ஆம் ஆண்டு 30 ஆம் நாள் சாலிகிராமம் அருணாச்சலம் படப்பிடிப்பு அரங்கில் ராமன் அப்துல்லா படப்பிடிப்பு வெளியில் பாலுமகேந்திராவுக்கும் அப்போதைய FEFSI தலைவர் விஜயனுக்கும் இடையே ஏற்பட்ட மோதலே, பணிமுடக்கத்தைத் துவக்கி வைத்த முதற்பொறி. மறுநாள் பாலுமகேந்திரா, பாரதிராஜா, பாலச்சந்தர் உள்ளிட்ட மூத்த கலைஞர்கள் முன்னிற்க, அதிகாரப்பூர்வமான பணிமுடக்கம் அறிவிக்கப்பட்டது. 'படைப்பாளிகள் சங்கம்' என்ற பெயரில் புதியதொரு அமைப்பு தோற்றுவிக்கப்பட்டது.

இரண்டு தனிமனிதர்களுக்கு இடையிலான ஈகோ மோதலில் புதியதொரு அமைப்பைத் தோற்றுவிக்கும் எனில், அவ்வளவு வலிமை பொதிந்தினவா அவர்களது ஈகோ? என்று கேட்டுப் பார்த்துக் கொள்வோம். ஒரு புதிய அமைப்பு தோற்றம் கொள்கிறதெனில், புதியதொரு அமைப்பினால் மட்டுமே தீர்வெய்த இயலும் எனுமளவு முரண்கள் நுண்ணேற்றம் பெற்றிருக்கக்கூடும். அல்லது, புதிய முரண்கள் விதை வெடித்துக் கிளம்புகின்றன என்று பொருள். மேலும், பழைய அமைப்பானது முரண்களைக் களைவதில் தோல்வியுற்றிருந்தால் மட்டுமே புதிய அமைப்பின் உதயம் நியாயம் பெறும். அல்லாவிடில் எதற்குப் புதியதொரு அமைப்பு?

ராமன் அப்துல்லா படப்பிடிப்பு வெளியில் உரசிப் பறந்த சிறுபொறியில் நெருப்பெடுத்துக் கொளுத்திய பந்தமே 'தமிழ்த் திரைப்படப் படைப்பாளிகள் சங்கம்' என்ற புதிய அமைப்பு. அப்துல்லா படப்பிடிப்பு வெளியில் FEFSI தலைவர் விஜயனின் உதட்டிலிருந்து தெறித்த "Pack up" என்ற கட்டளைச் சொல்லே அந்தப் பொறி. படப்பிடிப்பு நிறுத்தப்பட்டது. இரவோடு இரவாக மூத்த இயக்குநர்கள் குழுமி ஆலோசித்தனர்; மறுநாள் அறிவிப்புச் செய்தனர். படப்பிடிப்பு வெளியில் 'பேக் அப்' என்ற கட்டளைச் சொல்லைப் பிறப்பிக்கிற அதிகாரம் இயக்குநருடையதே என்றும், தொழிற்சங்கத் தலைவருக்கு உரியதல்ல என்றும் அறிவித்தனர். பணிக்களத்தில் படைப்பாளியின் சுதந்திரம் தொழிற்சங்கத் தலைவரால் பறிக்கப்படுவதை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது ஒன்றும், படைப்பாளியின் சுதந்திரம் தொழிற்சங்கத்தால் எண்ணற்ற முறைகளில் ஒடுக்கப்படுகிறது என்றும் குற்றம் சுமத்தினர். எனவே FEFSI என்கிற கூட்டமைப்பிலிருந்து வெளியேறி புதிய அமைப்பைத் தோற்றுவிக்கப் போவதாக அறிவித்து, புதிய அமைப்பின் பெயர் 'தமிழ்த் திரைப்படப் படைப்பாளிகள் சங்கம்' என்று பிரகடனப்படுத்தினர்.

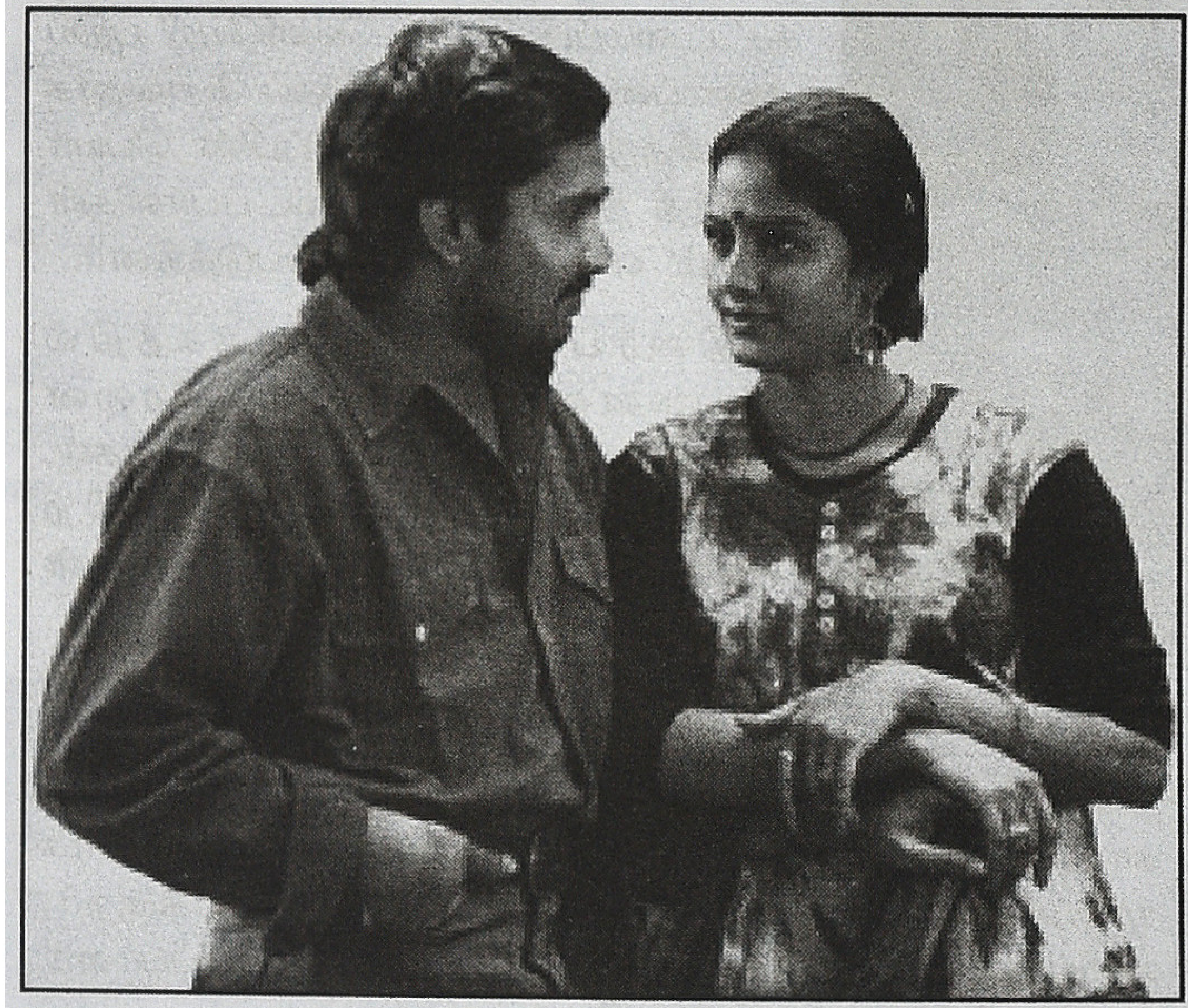
திரைப்பட உருவாக்கத்தில் கற்பனையை படைப்புத்திறனை ஆற்றல் மூலமெனக் கொண்டவர்கள், உடலுழைப்பு செலுத்துகிற தொழிலாளர்களின் அமைப்புக்குள் பொருந்தவில்லை என்றனர். படைப்பாளியிடம் தங்கியிருக்கிற உற்பத்தி ஆற்றலுக்கும், தொழிலாளரிடம் தங்கியிருக்கிற உற்பத்தி ஆற்றலுக்கும் இடையே காணக்கிடக்கிற வேறுபாடு முதன்மைக் கருதுகோளாக முன்வைக்கப்பட்டது. அவ்வகையில் இயக்குநர், ஒளிப்பதிவாளர், இசையமைப்பாளர், படத்தொகுப்பாளர், நடன இயக்குநர், கலை இயக்குநர், சண்டைப் பயிற்சி இயக்குநர், ஆடை வடிவமைப்பாளர் உள்ளிட்டோர் படைப்பாளிகள் என்ற வரையறைக்குள் வருவதாக அறிவித்தனர். மேற்படிப் படைப்பாளிகள் திணிதிஷிமி என்கிற கூட்டமைப்பிலிருந்து விடுபட்டுப் புதிய அமைப்பான படைப்பாளிகள் சங்கத்துள் பொருந்திக் கொண்டால் மட்டுமே சுதந்திரமாக இயங்க முடியும் என்று நம்பிக்கை தந்தனர். தமிழ்ப் படப்பிடிப்பு எங்கும் நிறுத்தப்பட்டது. இருதரப்பினருக்கும் இடையே நேர்த்தியான இணக்க உரையாடல் எதுவும் நிகழவில்லை. பின்னர் படைப்பாளிகள் சங்கத்தில் தொழிலாளர் அணிகளும் பிறப்பெடுத்தன என்பதும், பின்னொரு திருநாளில் நம்பி வந்திருந்த தொழிலாளர் அணிகளை சீர்வரிசையுடன் FEFSI க்குக் கொப்புளம் போல வற்றிப் போய் தமிழரின் சினிமா வரலாற்றில் ஒரு சின்னஞ்சிறு வடுவாக அடையாளம் பெற்றிருக்கிறது படைப்பாளிகள்

சங்கம் என்பதுவும் சுருக்கமான சரித்திர விபரம்.

24 தொழில் அணிகளை உள்ளடக்கியிருந்த FEFSI யிலிருந்து தனியாக வெளியேறியது இயக்குநர்கள் அணி. படைப்பாளிகள் என்ற வரையறையுள் பொருந்துகிற இதர கலைப் பிரிவுகளின் தொழில் அணிகள் இன்னும் திணிதிஷிமி க்குள் தான் இருக்கின்றன. அவர்களைத் தம்வசம் இழப்பதற்காக, 'படைப்புச் சுதந்திரம்' என்ற முழக்கம் படைக்கப்பட்டது.

ஒருவழியாக பிற கலைஞர்களை உள்ளடக்கிய தொழில் அணிகளும் படைப்பாளிகள் சங்கத்தில் பிறப்பிக்கப்பட்டன. ஆனால் இவர்களது அமைப்பு ஒரு திரைப்படத்தை உருவாக்கிவிட முடியாது. படைப்பாளிகளின் மூளை உழைப்பு மட்டும் போதுமா? லைட்மேன், எலக்ட்ரீஷியன், காமிரா உதவியாளர்கள் தயாரிப்பு உதவியாளர்கள், ஓட்டுநர்கள் உள்ளிட்ட பலதரப்பட்ட உழைப்பாளிகள் இன்றி அது முடியாது. உழைப்பாளிகளின் அணிகள் இன்னும் திணிதிஷிமி யிலேயே தங்கியிருந்தன.

லைட்மேன் இல்லாமல் ஒரு திரைப்படத்தைப் படைப்பாளிகள் உருவாக்கிவிட முடியுமா? அல்லது ஒரு லைட்மேனைப் படைப்பாளிகள் உருவாக்கிவிட



முடியுமா? அதுவும் முடியாது. சென்ற நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் பஞ்சாலைத் தொழில்துறை எழுச்சி பெற்ற துவக்க காலத்தில், சாலையில் போவோரை அழைத்து, ஸ்பின்னிங் மெஷினில் இழை கட்டுவது எப்படி என்று கற்றுக் கொடுத்து புதிய பஞ்சாலைத் தொழிலாளரை உருவாக்கியது போன்ற எளிய பயிற்சி முறைகளால் ஒரு லைட்மேனை உருவாக்கிவிட முடியாது.

ஒரு லைட்மேனை உருவாக்குவதற்கான அடிப்படைத் தேவைகள் இரண்டு. முதலாவது, திரைப்படம் தயாராகிக் கொண்டிருக்கும் தருணத்தில் மட்டுமே பயிற்சியளிக்க முடியும். இரண்டாவது, லைட்மேனால் மட்டுமே ஒரு லைட்மேனை உருவாக்க முடியும். லைட்மேன் இல்லாவிடில் சினிமா இல்லை.

தமிழ் திரைப்படப் படைப்பாதிரிகள் சங்கம் என்ற பெயரில் திருத்தம் செய்து கொண்டு அடுத்த நகர்வைத் துவக்கினர். 'தமிழ்த் திரைப்படப் படைப்பாளிகள் தொழிலாளிகள் சங்க'மாக அறிவித்துக் கொண்டனர்.

FEFSI க்கு எதிராக சங்கம் கட்டுகிறார்கள் என்று FEFSI கொந்தளித்தபோது, அவ்வகையாக சங்கம் கட்டுவதில் குற்றமேதும் இல்லை என்பதற்கான வரலாற்று விளக்கங்கல் முன்வைக்கப்பட்டன. 1956 ஆம் ஆண்டின் மொழிவாரி மாநிலப் பிரிப்புக்குப் பின்னர் ஆந்திரத்திலும் கர்நாடகத்திலும், கேரளத்திலும் திரைப்பட உருவாக்கத்திற்கான கட்டமைப்புகள் எழும்பியது போலவே திரைப்படத் தொழிற்சங்கங்களும் உதயமாகிவிட்டன என்பதாலும், அந்தந்த மாநிலத் தொழிற்சங்கங்கள் நலனைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்துகின்றன என்பதாலும், FEFSI யில் மிஞ்சியிருப்பது 'தென்னிந்தியக் கூட்டமைப்பு' அல்ல; தமிழ்த் திரைப்படத் தொழிலாளர் அமைப்பு என்றும் விளக்கங்கள் தரப்பட்டன.

படைப்புச் சுதந்திரம் என்ற முழக்கத்திற்குப் பக்கத்துணையாகத் தமிழ்த் தேசியவாதம் முழக்கப்பட்டது. எவ்விதத் தேசியவாத அக்கறைகளோ கோட்பாடு அறங்களோ இன்றி ஒரு சமூகத்தின் தேசியவாதக் காமக்குறி கிளர்த்தப்பட்டது. தேசியவாத அரசியல் கோட்பாட்டின் துணையோடு மட்டுமே நீதிப் பிறழ்வை நேர்ப்படுத்த இயலும் என்ற நெருக்கடியில் இருப்பு கொண்டிருக்கிற சமூகமொன்றில், தேசியவாதக் கோட்பாடு அறங்களின் தூயவொளி வீசுகிற பயணப் பாதையில் வெகுமக்கள் தலைமை அற்றுப் போயிற்றெனில், முதலாளித்துவம் எவ்வளவு இழிவாக தேசியவாதத்தைச் சீரழிக்க முடியும் என்பதற்கு இலக்கணம் வகுத்துப் படைத்தது படைப்பாளிகள் சங்கம்.

'தமிழ்' என்கிற கவர்ச்சிகரமான உணர்ச்சி முழக்கம் அல்லது உணர்ச்சிகரமான கவர்ச்சி முழக்கம் படைப்பாளிகள் சங்கத்துக்குத் துவக்க வெற்றிகளை ஈட்டித் தந்தது. தமிழுக்கு எதிரான ஊடகங்கள்கூட படைப்பாளிகளை ஆதரித்தாக வேண்டிய அழுத்தத்திற்கு அடிபணிந்தன. படைப்பாளிகளை எதிர்ப்பது தமிழை எதிர்ப்பதாகப் புரிந்து கொள்ளப்படுமெனில் வெகுமக்களிடமிருந்து அந்நியமாக நேரிடும் என்ற வணிக சூத்திரத்தின்படி தமிழ் ஆதரவு நிலையையே ஊடகங்கள் தேர்ந்தெடுத்தன. அரசின் ஆதரவும் ஆசியும் கிட்டின. தமிழால் உதயமாகிய கட்சியான தி.மு.க. அரசுக் கட்டிலை அலங்கரித்திருந்த காலம். ஊடகங்களும், அரசும் அங்கீகரித்து வாழ்த்துரைத்த பின்னர் வெகுமக்கள் கருத்தும் தமிழுக்கு ஆதரவாகத் திரண்டது. வெற்றிக் களிப்பில் மிதந்தனர் படைப்பாளிகள்.

அடிமைப்பட்டுக் கிடந்த தேசத்தை விடுவித்த புரட்சிப்படை வீரர்களையொத்த பெருமிதத்துடன் தேனாம்பேட்டை ஆண்டாள் திரையரங்கில் (மனோரமா ஆச்சிக்கு சொந்தமான Preview theatre) பரபரப்பாகச் சுழன்றனர். இதே ஆண்டாள் திரையரங்கின் கழிவறைக்குள் ஒளித்து வைத்து கதவைப் பூட்டித்தான் பாலசந்தரையும், பாரதிராஜாவையும் திணிதிஷிமி யின் தாக்குதலில் இருந்து காப்பாற்றியதாகவும், அரசோடு மக்களும் ஆதரவளிக்கிற நிலையில் இன்று தாங்கள் FEFSI யை வென்று விட்டதாகவும் களித்தனர்.

ஆனாலும் படப்பிடிப்பு எதுவும் நிகழவில்லை. மூளை உழைப்பாளிகளுக்கு, படைப்புற்பத்திக்கான

உடல் உழைப்பை நல்க மறுத்தது தொழிலாள வர்க்கம். வெளியிலிருந்து ஆட்கள் எடுக்கப்படுவர் என்ற அஸ்திரம் படைப்பாளிகளின் தாக்கு அரண்களிலிருந்து எய்யப்பட்டன. மும்பையில் மணிரத்னத்தின் படைப்புருவாக்கத்திற்கு ஒத்துழைக்க மறுத்தனர் தொழிலாளர். தென்னிந்திய அமைப்பை கூடுதல் அதிகாரம் கொண்ட அகில இந்திய அமைப்பு ஆதரவு தந்து வலிமைப்படுத்தியது. தமிழ்ப் படைப்பாளிகள் அகில இந்திய அளவில் ஒரு சிறுகுட்டமாக பலவீனப்படுத்தப்பட்டனர்.

படைப்பாளிகளை ஆதரித்த விஜயகாந்தின் Outdoor unit வண்டி தினிதிஷிமி யால் வழிமறித்துத் தாக்கப்பட்டது. படைப்பாளிகளின் ஸ்டண்ட் யூனியனை பலப்படுத்துவதற்குத் துணை புரிந்த ஸ்டண்ட் மாஸ்டர் ஒருவர் தாக்கப்பட்டதாக செய்திகள் வந்தன. “FEFSI யில் நம்ம ஆளுக அதிகாரத்துல இல்ல; பூரா மலையாளத்துக் காரனும் தெலுங்கனுந்தா“ என்று குமுறினர் படைப்பாளிகளின் ஆதரவாளர்கள்.

தமிழ்த் தேசிய அமைப்புகள், தமிழ்த் தேசத்தை உருவாக்குவதற்கு முந்தைய நகர்வுகளில் ஒன்றாக இதை கணித்தனர். அப்போதைய ‘இனி’ மாத இதழில் (எஸ்.வி. ராஜதுரையின் ‘இனி’ அல்ல; விடுதலைக் குயில்களின் ‘இனி’) சுப. வீரபாண்டியன் தமிழ்த் தேசியத் தன்னாட்சித் தீர்வு என்ற அடிப்படையில் படைப்பாளிகளை ஆதரித்தார்.

மார்க்ஸிய லெனினியவாதிகளும், சனாதனக் கம்யூனிஸ்ட்களும் FEFSI யை ஆதரித்தனர். ஜூலை நடுவில், கோடம்பாக்கம் அம்பேத்கார் சிலை அருகே மா.வெ குழுக்களின் தினிதிஷிமி க்கு ஆதரவான பொதுக்கூட்டத்தில் படைப்பாளிகள் விளாசப்பட்டனர். “என்னத்தப் பெருசாப் படமெடுக்கறார் இந்த பாரதிராஜா.. எங்க லைட்மேன்கிட்ட கேமராவக் குடுத்துப்பாரு... அவர் எடுப்பாரு இந்த பாரதிராஜாவ விட நல்ல படம்“ என்று முழங்கி தொழிலாளர் வர்த்தகத்தை மகிமைப்படுத்தினர்.

ஜூலை மாதம் 30 ஆம் தேதி சாலிகிராமம் அருணாச்சலம் சாலையில் காமராஜர் சிலையருகே தினிதிஷிமி க்கு ஆதரவான பொதுக்கூட்டம் ஒன்றை ஏற்பாடு செய்திருந்தது மார்க்ஸியப் பொதுவுடைக் கட்சி (CPM). பாலசந்தர், பாரதிராஜா, வி.சேகர் உள்ளிட்ட தயாரிப்பாளர்கள் அதாவது முதலாளிகள் உச்சபதவி வகிக்கிற, அவர்களால் நிறுவப்பட்ட, அவர்களால் தலைமை ஏற்கப்படுகிற தொழிற்சங்கம் எப்படி தொழிலாளர்களுக்கு ஆதரவாகச் செயல்படும்? என்று வினவினர். (ஓராண்டு கழிந்த பின்னர் முதலாளிகளுள் ஒருவரான பாலசந்தர், தொழிலாளர் அமைப்பான FEFSI க்குத் தலைமையேற்க, “படைப்பாளிகள் தொழிலாளர்“ சங்கம் FEFSI க்குள் தன்னை ஐக்கியமாக்கிக் கொண்டது. வடபழனி இசையமைப்பாளர் சங்கக் கட்டிடத்தில் கோலாகலமாக நிகழ்ந்தேறியது இந்த ஐக்கிய வைபம். வர்க்க உணர்வின் அடிப்படையில் தொழிலாளர் வர்க்கத்தின் அமைப்பான தினிதிஷிமி யை ஆதரிப்பதாகப் பிரகடனப்படுத்தினர் தீவிர இடதுசாரிகளும், சனாதன இடதுசாரிகளும்.

பாக்கியராஜின் FEFSI ஆதரவு நிலைப்பாட்டை கிட்டத்தட்ட அரைப்பக்க அளவில் தினத்தந்தி வெளியிட்டிருந்தது. (அப்போதைய பாக்யராஜ் தி.மு.க.விற்காகத் தேர்தல் வண்டிப் பரபரப்புரையெதுவும் செய்திருக்கவில்லை). ‘துரோகம்‘ என்று குமுறினார் பாரதிராஜா. குரு சிஷ்ய சென்ட்டிமென்ட் எல்லாம் பிஞ்சு பிஞ்சு பஞ்சாய்ப் பறந்தது.

கமல்ஹாசன் ‘படைப்பாளிகளை ஆதரிக்க முடியாது‘ என்று மதர்ப்புடன் நின்றார். குருநாதர் பாலசந்தரின் இச்சையைப் புறக்கணித்த கமல்ஹாசன் தனது FEFSI ஆதரவு நிலையை தொழிலாளி வர்க்க ஆதரவு நிலையை ஒரு கடிதமாக வரைந்து அனுப்பியிருந்தார்.

ஆண்டாள் திரையரங்கில் நடைபெற்ற படைப்பாளிகள் கூட்டமொன்றில் முன்வரிசைக்காரர் தனது கைபேசியை உயிர்ப்புடன் சட்டைப் பையில் வைத்திருந்து, நடப்புகளை கமல்ஹாசனுக்கு Live broadcast பண்ணுகிறார் என்று குற்றம் சுமத்தப்பட்டது. FEFSI யின் ஆட்கள் படைப்பாளிகள் சங்கத்தில் ஊடுருவி உளவு சேகரிப்பதாகப் படைப்பாளிகள்

சினந்தனர். FEFSI யும் இதே குற்றச்சாற்றை படைப்பாளிகள் மீது ஏவிச் சினந்தது. ஆகஸ்ட் 8 ஆம் தேதி முதல்வர் கருணாநிதியைச் சந்திப்பதற்காகக் கோட்டை சென்றது படைப்பாளிகள் குழு. நல்ல செய்தியுடன் திரும்பி வரப்போகிற படைப்பாளிகள் குழுவை நேர்கொள்வதற்கான இச்சையுடன் பெருந்திரளானவர்கள் (பெரும்பாலும் இயக்குநர்களின் உதவியாளர்கள்) ஆண்டாள் திரையரங்கின் வாயிலில் காத்திருக்க... கைபேசி வைத்திருந்த சிலருக்குக் கிடைத்த செய்தியின் காரணமாக, பீறிடும் ஆவல் பீறிடும் சினமாகச் சடுதியில் மாறியது. முதல்வரின் செய்தியை ஏந்தியவாறு ‘தென்னிந்திய‘ நடிகர் சங்கத்துக்குச் சென்று விட்டதாம் ‘தமிழ்‘ படைப்பாளிகள் குழு. பைக்குகளும், ஆட்டோக்களும் ஆண்டாள் திரையரங்கிலிருந்து கிளம்பி சர்சர்ரென்று அண்ணாசாலையின் பரபரப்புக்குள் நெளிந்து நடிகர் சங்கம் நோககிப் பறந்தன.

படைப்பாளிகள் சங்கத்துக்குப் பூரண ஆதரவையும், ஆசியையும் முதல்வர் வழங்கியுள்ளார் என்று நடிகர் சங்கத்தில் வைத்து அறிவிக்கப்பட்டது. விஜயகாந்த், ராதாரவி ஆகியோர் படைப்பாளிகளுக்கு ஆதரவு நல்குவதாக மைக்கில் அறிவித்தனர். கழிப்பறை அருகே சந்தேகத்திற்கு உரியவராக அடையாளம் காணப்பட்ட ஒருவரை விசாரித்தபோது துணை நடிகர் என்ற தகவல் கிடைத்தது. மேல் விசாரணையில் FEFSI யின் உளவாளி என்று அவரை அடையாளப்படுத்தி வெளியேற்றினர்.

ஆண்டாள் திரையரங்கு வாசலை எட்டிய புதிய செய்தியொன்று, தளர்ந்திருந்த கூட்டத்தின் நாடித் துடிப்பை வேகப்படுத்தியது. முதல்வரைச் சந்தித்த குழுவினர் நடிகர் சங்கத்திலிருந்து கிளம்பி ஆண்டாள் திரையரங்கு நோக்கி வந்து கொண்டிருப்பதாகச் செய்தி எட்டியிருந்தது. மீண்டும் உயிர்கொண்டு துள்ளியது ஆண்டாள் திரையரங்கின் முன்வெளி.

ஆண்டாள் திரையரங்கில் உரையாற்றிய ராதாரவி 'அவன் அடிச்சான்னா... அடிக்கு அடிதா' என்றதும், கலைஞர்கள் கைதட்டி ஆர்ப்பரித்தனர். கூட்டம் தாமதமாக முடிவுற்றதால், வெளியேறியவர்கள் உணவு விடுதி நோக்கிப் பறந்தார்கள். தேனாம்பேட்டை சிக்னல் அருகே ஆனந்தாஸிலும், பாண்டிபஜார் டீலக்ஸிலும், ஆழ்வார்பேட்டை கமல்ஹாசன் அலுவலகம் அருகே இருக்கிற சாம்கோவிலும், கோடம்பாக்கம் ஹாலிவுட்டிலும் திடீரெனப் புகுந்த புதிய பசியாளிகள் உணவருந்தியபடியே கதைகதையாகப் பரிமாறிக் கொண்டார்கள். முதல்வர் பச்சைக் கொடி காட்டிவிட்டாராம். FEFSI அவ்வளவுதானாம். தெலுங்கருக்கும், கன்னடியருக்கும், மலையாளியருக்கும் போல தமிழரின் சினிமாவுக்கும் ஒரு அமைப்பு கிட்டிவிட்டதாம். ஆனாலும் படைப்பாளிகளின் படங்கள் திரை வெளியீடு பெறும் திரையரங்குகளில் FEFSI பிரச்சினை பண்ணும் என்று யூகங்கள் எழுந்தன. அத்தகைய தருணங்களை எப்படி எதிர்கொள்ள வேண்டும் என்ற யோசனைகள் பகிர்ந்து கொள்ளப்பட்டன. சாதிச் சங்கங்களின் உதவி கொண்டு FEFSI யின் எதிர்ப்பைத் தத்தமது ஊர்களில் முறியடித்து படைப்பாளிகளின் படங்களை ஓடப் பண்ணுவதாகக்கூட சிலர் யுக்தி வகுத்தனர். 'சாதிச் சங்கச் சார்பு அறிவீனமானது, மனிதகுல விரோத அணுகுமுறை' என்று கருத்துரைத்தவர், நடைமுறைத் தந்திரங்களைப் புரிந்து கொள்வதற்கான நுன்மையற்றவர் என்ற தரச்சான்று குத்தப்பட்டார். 'ராதாரவியின் கருத்தும் ஏற்புடையதல்ல. வன்முறைக்கு வன்முறை தீர்வல்ல; படைப்பாளி என்ற பதத்துக்குத் தகுதி சேர்க்கும் வகையில் கலைஞனுக்குரிய மன அமைப்புடன் சிக்கலை எதிர்கொள்ள வேண்டுமே ஒழிய முரட்டுத்தனமாக அல்ல' என்று கருத்துரைத்தவர் பரிகசிக்கப்பட்டார். பாரதிராஜா அலுவலகம், பாலுமகேந்திரா அலுவலகம், ஆண்டாள் திரையரங்கம் என்று புதிய புதிய கூட்டுவெளிகளில் எந்நேரமும் ஸ்ட்ரைக் பற்றிய பேச்சாகவே இருந்தது.

FEFSI தரப்பிலும் இதே வகையான பரபரப்பு நீடித்தது. FEFSI யின் கட்டுக் குலையாத 24 கிராஃப்ட்களும் பொலபொலத்துப் போயிற்றெனத் துயருற்றனர் FEFSI ஆட்கள். படைப்பாளிகள் என்ற லேபிளை ஒட்டிக்கொண்டு முதலாளிகள் உருவாக்கிய சங்கத்துக்குப் போய்விடமாட்டார்கள் தொழிலாளர்கள் என்ற நம்பிக்கையை நொறுக்கிவிட்டது தொழிலாள வர்க்கம். ஊடக ஆதரவு, அரசின் ஆதரவு, மக்களின் ஆதரவு ஆகியனவற்றின் வலிமை கொண்டு தமிழ் நிலத்தில் படைப்பாளிகள் நின்றாலும், அகில இந்தியவெளியில் படைப்பாளிகளை பலவீனப்படுத்த முடியும் என்று நம்பியிருந்தது FEFSI. திரைப்படப் பண்ட உற்பத்திக்கான உடலுழைப்புப் பயிற்சி பெற்ற திறனாளிகள் தங்கள் வசம் மட்டுமே இருந்ததால் ஏற்பட்டிருந்த நம்பிக்கை அது. உண்மையே. அத்தகு திறனாளிகள் திரைப்பட உற்பத்திக் களத்தில் மட்டுமே பயிற்சி பெற்று தேர்ச்சி கொண்டவர்கள். FEFSI க்குள் தவிர வேறெங்கும் அவர்கள் இல்லை. FEFSI யிலிருந்து அவர்கள் ஒருபோதும் வெளியேறிவிட மாட்டார்கள். ஏனெனில் படைப்பாளிகள் சங்கம் என்பது முதலாளிகளால் உருவாக்கப்பட்டது. முதலாளிகளால் நிர்வகிக்கப்படுவது. முதலாளிகளுடையது. முதலாளிகள் தொழிலாளரின் பகையாளிகள். எனவே பகையாளியின் நிழலடியை அண்டமாட்டார் தொழிலாளர்...

ஆனாலும் தொழிலாளர் வெளியேறினர்; வெளியேற்றப்பட்டனர்; வெளியே இழுக்கப்பட்டனர். FEFSI என்பது தனது பெயரில் 'தென்னிந்திய' அடையாளம் கொண்டிருப்பினும் தமிழ் சினிமா தவிர வேறெங்கும் அதற்குக் கிளைகள் இல்லை. ஆந்திரத்திலும், கர்நாடகத்திலும், கேரளத்திலும் அந்தந்த தேசிய சினிமா அடையாளங்களைப் பொறித்த பதாகையுடன்தான் வலம் வருகின்றனர் திரைப்படத் தொழிலாளர்; அவர்களது தொழில் தேவைகளை அந்தந்த தேசிய சினிமாத் தொழிற்சங்கங்கள் நிறைவேற்றி விடுகின்றன; ஒருபோதும் அவர்கள் FEFSI யை அண்டுவதில்லை.

FEFSI என்பது ஒரு பழைய கூடு. குடியிருந்த நான்கு பறவைகளில் மூன்றும் வெளிப்பறந்து தத்தம் கூடுகளைத் தத்தம் மரங்களில் கட்டிக் குடியிருந்து வருகின்றன. புதிய கூட்டில் குஞ்சு பொரித்த பின்னர் புதிய பறவைகளின் நினைவுகளில்கூட பழைய கூடு அறவே இல்லை. சொந்தக் கூட்டுக்குத் திரும்ப மறந்து சொந்த நலனுக்காகத் தமிழ்க் கூட்டிலேயே தங்கிவிட்ட பறவைகள், தாங்கள் குடியிருப்பது

தமிழக்கூட்டில் என்ற மெய்நிலையை மறுத்து "தென்னிந்தியக் கூடு தென்னிந்தியக் கூடு தென்னிந்தியக்கூடு" என்று ஓயாமல் பிலாக்கணம் பாடிக்கொண்டிருந்தன. பாவம்... மலரும் நினைவுகள்! தமிழ்க்குரல் எழுப்புகிற தமிழ்ப் பறவைகளின் குரல்வளையைக் கொத்திக் கிழித்தன. திணிதிஷிமி என்ற கூட்டுக்குள் அனுமதிக்கப்பட்டிருக்கிற 'இரை' உரிமை போதுமா? தமிழ்க்குரல் எழுப்புவதற்கான 'இறை' உரிமை வேண்டுமா என்று தத்தமக்குள் வினவிக் கொண்டன தமிழ்ப்பறவைகள். தங்கள் கூட்டிலேயே அந்நியமான தமிழ்ப்பறவைகள் 'தமிழ்த் திரைப்படப் படைப்பாளிகள் தொழிலாளர் சங்கம்' என்ற புதிய கூட்டுக்குக் குடிபறந்தன. திணிதிஷிமி யை அல்ல, படைப்பாளிகள் சங்கத்தையே தமது கூடெனக் கருதின. புதிய கூடு தமிழ்க்கூடல்ல என்பதைப் பிற்கால வரலாறு எழுதிச் சென்றது.

ஆகஸ்ட் 10 ஆம் நாள், பனகல் பூங்காவை வெங்கட்நாராயணா சாலை சந்திக்கிற முனையில் அமைந்திருக்கிற வெங்கடேஸ்வரா திருமண மண்டபத்தில் ஒரு கூட்டம் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருந்தது. ஏற்பாடு செய்திருந்தது FEFSI யோ படைப்பாளிகளோ அல்ல. உரையாற்றுபவர்களும், உரையைக் கேட்க வருபவர்களும் குறித்த கவனத்துடன் தேர்வு முறை தீர்மானிக்கப்பட்டிருந்தது.

அன்றைய அமர்வுகளின் மூலநாயகனாக வீற்றிருந்தவர் படத்தொகுப்பாளர், இயக்குநர், மாற்று சினிமாக்காரர் என்று விரிந்த அடையாளங்களுடன் இயங்கி வந்த பி.லெனின். உரையாற்ற வந்தவர்களில், திரைப்படத்துறை ஜாம்பவான்கள் எவருமில்லை; திரைப்படத் துறையைச் சாராதவர்கள். பார்வையாளர் தொகுதியிலும், திரைப்படத் துறையைச் சாராத பிறர் ஒரு குழுவாகத் தனித்து இருப்பு கொண்டிருந்தனர்.

நாடகக்காரர் பிரளயன், மொழிபெயர்ப்பாளர் தி.சு. சதாசிவம், ஜனா (இன்றைய இயக்குநர்) உள்ளிட்ட பலரும் மேடையேறினர். படைப்பாளிகளும், FEFSI யும் தங்கள் பகையை மறந்து சமாதான மனப்பாங்குடன் பேச்சுவார்த்தை மேசையில் அமர வேண்டுமென வேண்டுகோள் விடுக்கப்பட்டது. படைப்பாளிகளையோ, FEFSI யையே சினமூட்டும் வகையிலான வலுத்த குரல்கள் ஏதுமில்லை. அனைவருமே அமுக்கமாகப் பேசினர். பூரணமான FEFSI ஆதரவு நிலை என்பது கமுக்கமாக இருந்தது; தமிழ் எதிர்ப்பு என்பதும் கமுக்கமாகவே இருந்தது. நெருப்புக் கங்கை மூடி மறைப்பதற்குப் பட்டுத்துணி சார்த்தியிருந்தனர்.

மதியம் துவங்கிய கூட்டம் மாலையில் முடிந்தது. 'கூட்டம் முடிந்ததும் காத்திருக்கவும், சிறப்பு விவாதத்திற்கு ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருக்கிறது' என்ற கமுக்கத் தகவல் பெற்றுக் கொண்டவர் தவிர அனைவரும் வெளியேறினர். கிட்டத்தட்ட இருபது பேர் வடிகட்டப்பட்டனர். இணை இயக்குநர்கள், துணை இயக்குநர்கள், ஒளிப்பதிவு உதவியாளர்கள் ஆகியோரையே பெரும்பான்மையாகக் கொண்டிருந்த கூட்டத்தை ஒழுங்கமைத்தவர் யதார்த்தா தாஸ். திரைப்படத் திறனாய்வுக்கான யதார்த்தா

கையெழுத்து இதழைத் துவக்கியவர்.

1994 ஜனவரி முதல் நாள், பாலசந்தரின் கவிதாலயா அலுவலகம் அருகே அமைந்திருக்கும் திருமண மண்டபத்தில் லெனின் தலைமையேற்க, யதார்த்தாவின் அறிமுகக்கூட்டம் நடந்திருந்தது. மேலும், பிலிம் சேம்பர் திரையரங்கில் பாலுமகேந்திராவின் 'கோகிலா'வை முதல் திரையீடாகக் கொண்டு சில காலம் இயங்கி வந்த யதார்த்தா திரைப்படச் சங்கத்தை நிறுவிய மூலவர்களுள் ஒருவர். அறிவொளி இயக்கத்தில் களப்பணி அனுபவமும் பெற்றவர். இவ்வகையாகப் பொதுவெளிகளில் பரவலாக அறியப்பட்டிருந்த தாஸ் அன்றைய மாலை நேரத்துச் சிறப்பு விவாதத்தை ஒழுங்கமைத்தார். கண்ணம்மா பேட்டைக்குழு என்று அறியப்பட்டிருந்த கலைஞர்கள் குழுவிலிருந்து இளங்கோ, காந்தி, ராம் (சரசுராம்), எல்டாம்ஸ் ரவி என்று அறியப்பட்டிருந்த ஒளிப்பதிவாளர் ரவி உள்ளிட்ட பலரும் சிறப்பு விவாதத்தில் பங்கெடுத்துக் கொண்டனர். ஆரோக்கியமான தமிழ் சினிமாவை இலட்சியமாகக் கொண்ட குழு.

லெனின் துவக்கி வைத்தார். படைப்பாளிகள் FEFSI ஆகிய இரு தரப்பினரையும் பேச்சுவார்த்தைக்கு அமர வைப்பதே இன்றைய அமர்வின் மூலநோக்கம் என்று அறிவித்துக் கொண்டார். பேசினால் தீர்ந்துவிடும் என்ற நம்பிக்கை இருப்பதாகச் சொன்னார். சினிமாத் தொழிலாளர் தங்கள் இனம், மொழி ஆகியவற்றை மறந்து அன்யோன்யமாக வேலை செய்த காலம் இனி வராதோ? என்று துயருற்றார். 'தமிழர்' என்று சொல்லித் தொழிலாளரிடையே பகை மூட்ட வேண்டுமா? என்று வினவினார். தமிழுக்கென்று ஒரு சங்கம் என்று எண்ணியவர்கள் குற்றவுணர்ச்சிக்கு ஆட்பட்டனர். படைப்பாளிகளையும், FEFSI யையும் சமாதானப் பேச்சுவார்த்தைக்கு அழைப்பதற்கான முதற்கட்ட நடவடிக்கையை ஆகஸ்டு 15 ஆம் நாள் துவக்கலாம் என்று கூறினார்.

திட்டம் இதுதான்: அமைதிக்குழுவினர் ஆகஸ்டு 15 அன்று காலையில் மெரினா கடற்கரையில் குழும வேண்டும். இருதரப்பினரும் அமைதியை உருவாக்குங்கள் என்பதன் குறியீடாக இருபத்தி நான்கு புறாக்களைப் பறக்கவிட வேண்டும். இப்போதைக்கு இந்த நடவடிக்கை. வேறென்ன செய்யலாம் என்பதைப் போகப் போக முடிவு செய்துகொள்ளலாம்.

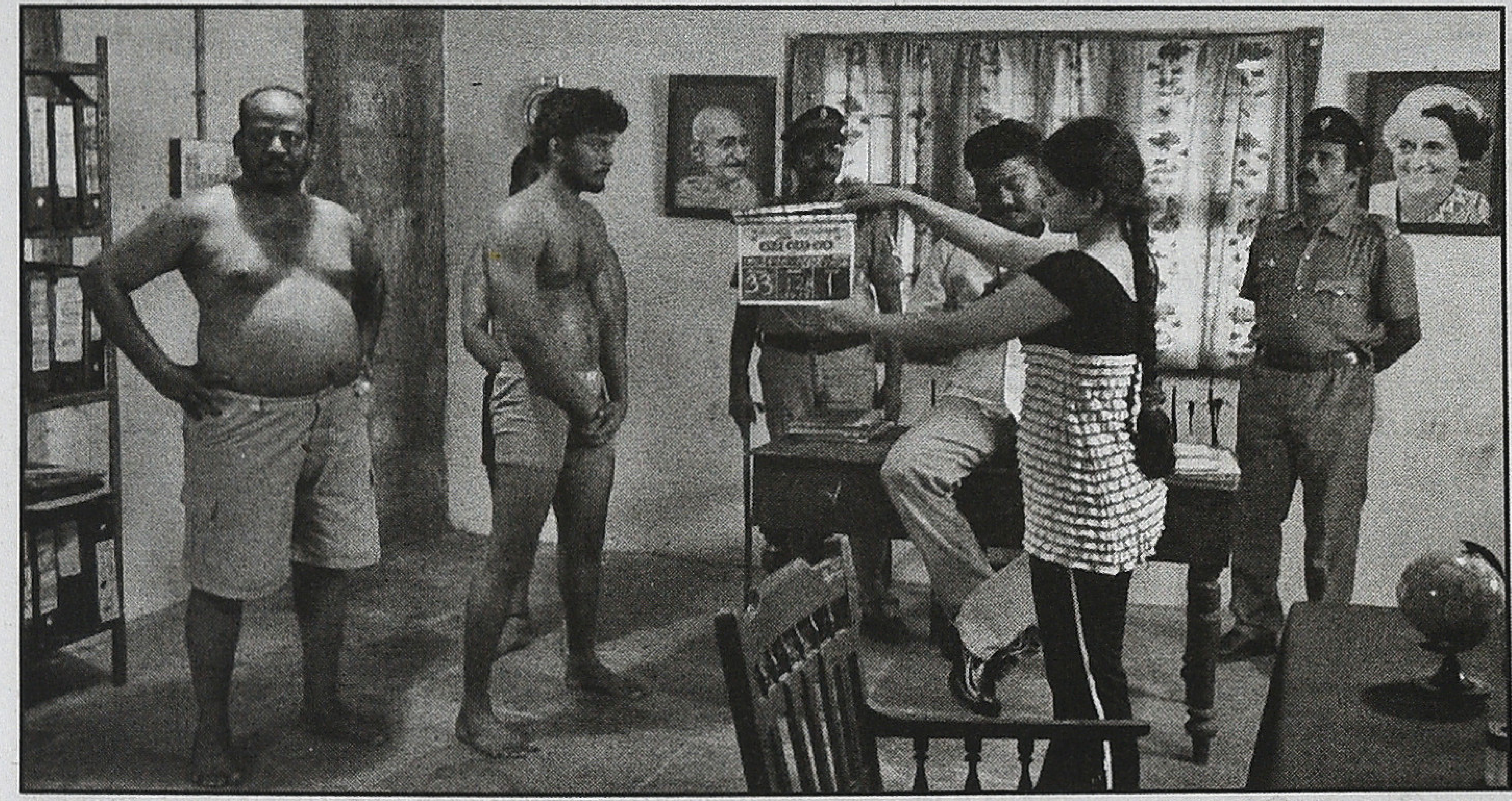
ஒருவர் கேட்டார் லெனினைப் பார்த்து: "அமைதிக்கான விருப்பமும், அமைதிக்கான முன்முயற்சிகளும் வரவேற்கத்தக்கன. ஆனால் இருபத்தி நான்கு புறாக்கள் எதைக் குறிக்கின்றன ஸார்?"

"புறாக்கள் சமாதானத்தைக் குறிப்பன" என்று விளக்கினார் லெனின்.

"இருபத்தி நான்கு என்ற எண் FEFSI யைக் குறிக்கிறது" என்று வந்தது மறுவினை. 24 என்கிற எண் குறியீடு ஆய்வுப் பொருளாயிற்று. "புறாக்களைப் பறக்க விடுங்கள்; நூறோ ஆயிரமோ பறக்க விடுங்கள்; இருபத்தி நான்கு என்கிற எண்ணிக்கைத் தேர்வு ஒரு சார்பானது; FEFSI சார்பானது. அமைதிக்குழு நடுநிலை பிறழ்கிறது" என்றார் ஒருவர். தொடர்ந்த உரையாடலின் இறுதியில், புறாக்களைப் பறக்கவிடும் திட்டம் ஒருவழியாகக் கைவிடப்பட்டது. இரவு பத்து மணி வரை கலந்தாய்வு தொடர்ந்தது.

ஊதிய விகித ஒப்பந்தம் கையெழுத்தாகி மூன்றாண்டுகள் கடந்துவிட்ட நிலையில், அடுத்த ஒப்பந்தத்திற்கான காலத்தில் ஸ்ட்ரைக் வந்துவிட்டது. புதிய ஒப்பந்தம் கையெழுத்தாக வேண்டும். தொழிலாளர் தங்கள் இன, மொழிப் பாகுபாடுகளைத் துறந்து பழையபடி ஓரிடத்தில் வேலை செய்ய வேண்டும்...

இங்கு 'பழையபடி' என்கிற சொல்லானது, தமிழர்கள் தங்கள் தேசிய சினிமாவுக்கென்று அமைப்பைக் கட்டியெழுப்பும் ஆசையைக் கைவிட்டு 'பழையபடி!..!' தீர்மானித்துவிட்டு கணக்குப் போட்டுக் கொண்டிருந்தார் லெனின்.



அனைவருமே லெனின் கருத்துகளை ஏற்று விட்டிருந்த நிலையில் ஒருவர் மட்டும் மறுத்தார்.

தமிழர் தங்கள் தேசிய சினிமாவுக்கென்று கட்டியெழுப்புகிற அமைப்பானது, தமிழரின் சினிமாவில் இன்று பணியாற்றி வருகிற தொழிலாளர் அனைவரையும் மொழி, இனக் குறிகளின்றி ஏற்றுக்கொள்கிறது. எந்த மொழி பேசுகிற இனத்தவராக இருப்பினும் இந்தச் சங்கத்தில் பணியாற்றலாம். மொழிவாரி மாநிலமாகத் தமிழ் நிலம் பிரிக்கப்பட்ட பின்னரும் பிற தேசிய இனத்தவர், தமிழருக்கு இணையான உரிமையுடன் தமிழ் நிலத்தில் வாழ்க்கையைத் தொடர்கிறார்கள்; அதைப் போலத்தான் இதுவும். ஒருவகையிலும் 'இனப்பகை' நடவடிக்கையல்ல. தெலுங்கருக்கும், கன்னடியருக்கும், மலையாளிகளுக்கும் உரிமையை மறுக்காதவர்கள் தமிழருக்கு மட்டும் மறுப்பது ஏன்? மேலும், தமிழரின் சினிமாவுக்கான அமைப்பு என்பது காலத்தின் தேவை. உலகமயம், மக்கள் சமூகங்களின் சரித்திரார்த்த நில எல்லைகளை அழித்து உலகை ஒருசந்தை ஆக்குகிற தந்திரோபாயத்துடன் இயங்கி வருகிறது. இந்நிலையில் தேசிய சினிமா எல்லைகள் தன்னியல்பில் பலவீனப்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றன.

தமிழரின் சினிமா, 'தேசிய சினிமா' என்ற அடையாளத்தை ரகசியமாகத் துறந்து கொண்டிருக்கிறது. இந்த அடையாளம் முற்றாகத் துறக்கப்படும் எனில் அடுத்தகட்டமாக ஹாலிவுட்டின் நேரடி ஆளுமைக்கு ஆட்படப்போகிறது. இன்றைய (1997) நிலையில் ஒரே ஒரு ஹாலிவுட் படம் Jurrasic Park மட்டுமே தமிழில் டப்பாகி வந்திருக்கிறது. அடுத்தடுத்து ஹாலிவுட் படங்கள் தமிழுக்கு டப்பாகி வரப்போகின்றன. Jurrassic Parkன் இரண்டாம் பாகம் (Last world) அநேகமாக டப்பாகலாம். சில ஆண்டுகளுக்குள், தமிழ்நாட்டில் ரிலீஸாகும் படங்களில் நாற்பது விழுக்காடு ஹாலிவுட் படங்களாக உயரக்கூடும். தமிழ்த் தயாரிப்பாளர், கலைஞர், தொழிலாளர் உள்ளிட்ட அனைத்துத் தரப்பினரின் தொழில் உரிமைகளையும் தகர்த்தெறியப் போகிறது ஹாலிவுட். தமிழரின் சினிமா மட்டுமல்ல, துணைக் கண்டத்தின் தேசிய சினிமாக்கள் அனைத்துமே மரணிக்கப்போகின்றன.

பன்னாட்டு முதலீட்டியம் தமிழரின் சினிமாவை அடிமைப்படுத்தும். பன்னாட்டு முதலீட்டியத்தை ஆலிங்கனம் பண்ணிக்கொள்கிற பெருமுதலாளிகளுக்கு மட்டுமே இங்கே வம்ச விருத்தி உண்டு. சிறு முதலாளிகள் மலடாக்கப்படுவர்; மரணிப்பர். பன்மொழிச் சந்தைக்கான திரைப்படங்கள் (Multi lingual film, bilingual film, dubbing film) பெருகும். தேசிய அடையாளம் முற்றாகத் துடைத்தழிக்கப்படும். விரிந்த சந்தையின் அபரிமிதமான உபரிமிதான பெருமுதலாளிகளின் பேராசை பிரம்மாண்டங்களை மேலெழுப்பும். வரலாற்றுக் கதைகளையும், புராணக் கதைகளையும் மாயமந்திரக் கதைகளையும் தயாரிப்பது ஒரு போக்காக நிலைபெறும். ரஜினிகாந்த் நடிக்காமலேயே ரஜினிகாந்த் நடிக்காமலேயே ரஜினிகாந்தின் திரைப்படம் மின்னணுத் தொழில்நுட்பத்தால் தயாரிக்கப்படும். தமிழரின் சினிமா சாவுறும்.

தமிழரின் சினிமா மட்டுமல்ல, துணைக் கண்டத்தின் தேசிய சினிமாக்கள் அனைத்துமே மரணிக்கப்போகின்றன. இன்னும் பத்தாண்டுகளுக்குப் பின்னர் இந்தப் போக்கு அதன் உச்சத்தை எட்டியிருக்கும். பின்னர் பன்னாட்டு முதலாளியம் தமிழரின் சினிமாவுக்கான உட்கட்டமைப்புகள் அனைத்தையுமே மேலாதிக்கம் செய்யக்கூடிய நிலைமை மெள்ள உருவாகும். தயாரிப்பாளர்,

கலைஞர், விநியோகஸ்தர், திரையரங்கு உரிமையாளர், கேன்டீன் நடத்துபவர், காஸட் வெளியிடுபவர் என்று தொடர்ந்து பாட்டுப் புத்தகம் விற்பவர், தட்ட முறுக்கு விற்பவர் உள்ளிட்ட யாவரையும் பேதமின்றி உண்டு செரிக்கப்போகிறது ஹாலிவுட். ஹாலிவுட்டை பன்னாட்டு முதலீட்டியத்தை தமிழ் நிலத்தில் போரிட்டு வீழ்த்த வேண்டுமாயின் தமிழரின் அமைப்பே அதைச் செய்ய முடியும். தென்னிந்திய அமைப்பல்ல.

துணைக்கண்ட அளவில் உலகமயம் உற்பவித்த நெருக்கடிகளை முதலில் சந்திக்கிற தேசிய சினிமா, தமிழரின் சினிமாவே. அதற்கான வரலாற்றுக் காரணிகள் ஆழத்தில் கிடக்கின்றன. உலகமயம் உருவாக்கிய நெருக்கடியே இன்றைய ஸ்ட்ரைக். தமிழரின் சினிமாவில் உற்பத்தி முறை மாற்றமுற்றிருக்கிறது. உகந்த உற்பத்தி முறையைக் கோரி நிற்கிறது துறை. உற்பத்தி முறை மாற்றமுற்றதால் சந்தை குலைந்திருக்கிறது. சந்தையும் தனது மறுவடிவம் தேடுகிறது. ஏனெனில், சந்தை விதிகளில் திருத்தங்கள் மேற்கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. அதன் பொருட்டு சந்தை, உற்பத்தி முறை விதிகளை நிலைப்படுத்துமாறு அழுத்தத்தை ஏவுகிறது. புதிய விதிகளுக்கு ஏற்ப தென்னிந்திய அமைப்பு மாற்றங்கொள்ளாது என்பதாலேயே பழைய அமைப்பைத் துறந்து புதிய அமைப்பைக் கோருகிறது தொழில்துறை.

இதுவொரு நவீனச்சிக்கல். கூட்டுத் தேசிய கூட்டுச்சந்தை சினிமாக் கட்டமைப்பு இச்சிக்கலைத் தீர்ப்பதற்கு மனமொப்பாது. தேசிய சினிமாக் கட்டமைப்பு தொண்டுதான் இச்சிக்கலைத் தீர்க்கவியலும். இதன் பெயர் மொழிவெறி அல்ல. தமது வரலாற்று நிலத்தின் மீதான ஹாலிவுட்டின் படையெடுப்பை மறித்து நின்று தேசிய சினிமாவின் உயிர் காப்பதற்கான போர்முறை இது. இதிலெங்கே வந்தன மொழிவெறியும், இனவெறியும்?

ஒவ்வொரு தேசிய இனமும் தெலுங்கரும், கன்னடியரும், மலையாளியரும் தத்தம் வரலாற்று நிலங்களில் ஹாலிவுட்டின் படையெடுப்பை மறிக்க வேண்டும். இதற்கு போர் முறைகளால்தான், துணைக் கண்டத்தின் தேசிய சினிமாக்களை மரணத்திலிருந்து காக்க முடியும். பிற தேசிய சினிமாக்கள் மீதும் அக்கறை கொண்டு முன்வைக்கப்படுகிற, கோட்பாட்டு அடிப்படைகள் கொண்ட பார்வை இது. இத்தகு பார்வை எப்படி மொழிவெறியாகும் அல்லது இனவெறியாகும்? தேசியத் தொழில்துறை யொன்றின் நவீனச் சிக்கலைத் தீர்ப்பதற்கான இந்த நடைமுறையில் பிற இனத்தவர் போலத் தமிழரும் தங்களுக்கென்றோர் அமைப்பை நிறுவிக் கொள்வதில் மானுடலகப் பகைக் கூறுகள் எதுவுமில்லை. தமிழரின் அமைப்பை மறுப்பதுதான் மானுடகுல விரோதப் பார்வை. தமிழ் முதலாளிகளைக் காப்பாற்றாமல் தமிழரின் சினிமாவைக் காப்பாற்றிவிட முடியாது. தமிழ் சினிமா முதலாளிகளைக் காக்க வேண்டுமாயின் தமிழரின் சினிமாவுக்கான அமைப்பு தேவை. ஹாலிவுட் படங்கள் டப்பாவதை விதிகளியற்றித் தடுக்கலாம். இப்போதே தடுக்காவிடில் எப்போதும் தடுக்கவியலாது. காலதாழ்த்தாமல் தமிழரின் அமைப்பை ஆதரியுங்கள். முதலாளிகளின் அந்த அமைப்பு தொழிலாளர் விரோத அமைப்பாகத்தான் இருக்கும். அதற்குள் நின்று போராடி உரிமைகளை வெல்ல வேண்டும். FEFSI உயிரோடு இருக்கிற காலத்தில் மட்டும் முதலாளிமார் காரல் மார்க்ஸின் சீடர்களாக வலம் வருகிறார்களா? இல்லையே.

சினிமாவுல மத்த மொழிக்காரனைப் போல தனக்குன்னு ஒரு அமைப்பைத் தமிழன் உருவாக்கறதுக்கே இத்தனை எதிர்ப்புகளையும், சதிகளையும் சந்திக்க வேண்டியுள்ளதே... தனக்குன்னு ஒரு நாடு கேட்டால்? பிரபாகரனைத் தீர்த்துக் கட்டுவதற்கு என்னென்ன அந்திகளும், சதிகளும் அரங்கேறும் என்பதை யோசித்துப் பாருங்கள்!

FEFSI என்கிற தென்னிந்திய அமைப்பைக் கொண்டு ஹாலிவுட்டுக்கு எதிரான சட்டங்களைத் தமிழர் நடைமுறைப்படுத்த இயலாது. இன்றைய நெருக்கடி தமிழரின் சினிமாவுக்கே உரியது. தெலுங்கு, கன்னட, மலையாள தேசிய சினிமாக்கள் இத்தகு நெருக்கடியில் இன்று இல்லை. எனவே தமிழரின் சட்டங்களைத் தென்னிந்திய FEFSI ஒருபோதும் ஏற்காது.'

மேற்படிப் பார்வையை ஒருவர் முன்வைத்தார். தனது பார்வையை விரிந்த கோட்பாடு அடிப்படைகள் கொண்டு விளக்கிச் சென்றார். மேற்படிப் பார்வையை அறிவியல் பூர்வமாக மறுப்பவர் தமது தர்க்கத்தை முன்வைக்கலாம் என்றும் கேட்டுக் கொண்டார்.

கிட்டத்தட்ட பத்துமணிவாக்கில், நேரம் முடிந்து விட்டதென்று கல்யாண மண்டப ஊழியர் நெருக்கியதால் விவாதம் முடிவுற்றது. தேநீர்க் கடையில் அனைவருடனும் கடைசித் தேநீரைப் பருகிய பின்னரும் சற்று நேரம் பேசிவிட்டு லெனின் விடை பெற்றார். பின்னர் சிலர் கலைய, உணர்ச்சிப் பெருக்கு கொண்ட சிறு குழு கடை வாயிலில் கால் மாற்றி நின்றபடி உரையாடலைத் தொடர்ந்தது.

அன்றைய நிகழ்ச்சி ஏற்பாட்டின் பின்னணி நோக்கம் குறித்து ஆய்வு செய்யப்பட்டது. மார்க்ஸியப் பொதுவுடைமைக் கட்சி (CPM) தனது CITU சங்கத்தைத் திரைப்படத் தொழிலிலும் விஸ்தரிப்பதற்கான தந்திரோபாயமாக இது இருக்கலாம் என்பதை யாரும் மறுக்கவில்லை.

ஈழத்தில் மூன்றாம் கட்ட ஈழப் போருக்கான முன்னெடுப்புகள் முனைப்பு கொண்டிருந்த காலம் ஈழ விடுதலையை வறட்டுத்தனமாக எதிர்க்கிற சிறிவி, படைப்பாளிகள் சங்கத்தை மட்டும் ஆதரிக்க விடுமா என்ன? என்ற கேள்வி எழுந்து "சந்திரிகாவே குடுத்தாலும் இவன் தடுப்பான்" என்றார் ஒருவர். தேநீர்க் கடைக்காரர் அனைவரையும் நகரச் சொல்லி கதவைச் சார்த்திவிட்டு விளக்கணைத்துப் போனார். தேநீர் கிடைக்காததால் கலைந்தது அந்த உணர்ச்சிக் கூட்டம். கலையும்போது ஒருவர் சொன்னார்: "சினிமாவுல மத்த மொழிக்காரனைப் போல தனக்குன்னு ஒரு அமைப்பைத் தமிழன் உருவாக்கறதுக்கே இத்தனை எதிர்ப்புகளையும், சதிகளையும் சந்திக்க வேண்டியுள்ளதே... தனக்குன்னு ஒரு நாடு கேட்டால்? பிரபாகரனைத் தீர்த்துக் கட்டுவதற்கு என்னென்ன அந்திகளும், சதிகளும் அரங்கேறும் என்பதை யோசித்துப் பாருங்கள்!" யோசித்தபடியே அனைவரும் கலைந்து சென்றனர்.

(தொடரும்)

பெண்ணெனப்படுவது மனக்கணக்கு

சென்ற 2012 ஜனவரி மாதத்தின் முதல் வாரத்தில் திருமணமான ஒரு இளம் பெண் தன் இரு குழந்தைகளுடன் பெசண்ட் நகர் கடற்கரையில் தன் உயிரை விட்டிருந்தாள். என்னை மிகவும் பாதித்த சம்பவம் மட்டுமல்ல,இந்த கட்டுரையில் எழுதப்படும் திரைப்படத்திற்கும் நிறைய தொடர்பு உள்ளதாகவே தோன்றுகிறது. இதுபோல பல தருணங்கள் என் அம்மாவின் வாழ்விலும் வந்திருக்கிறது. ஆனால் என் அம்மாவைப் போல பலப் பெண்கள் மிக வைராக்கியமாக தங்களை குழந்தைகளை வளர்த்தெடுக்கவே செய்கிறார்கள்.

இம்மாதிரியான பெண்கள் சிறுபான்மையே என்றாலும் . பெரும்பான்மை பெண்கள் விபரீதமான முடிவுகளையே நேர்கொள்கிறார்கள். எந்த கண்முடித்தனமான தைரியம் மிக மோசமான முடிவை ஒரு பெண்ணை எடுக்கவைக்கிறதோ அதே தைரியம் அவர்களை வாழக்கூடிய வைராக்கியத்தை நம் சூழல் உருவாக்கவில்லை என்பது வெட்கக்கேடான ஒன்று.

பெரும் பொருளாதார சுதந்திரமே பெண்களை தன்னம்பிக்கையாக வளர்த்தெடுக்கும் என்று நான் இதுவரை நம்பியிருந்தேன் - இன்றைய பொருளாதாரமயமான காலகட்டத்தில் கண்ணியத்துடன் வாழ.

பெண்களுக்கு பல கௌரவமான சந்தர்ப்பங்கள் இருக்கின்றன. ஆனால் அவைகள் எல்லாம் வெறும் அலங்காரமான வாழ்க்கைகே அவர்களை திசைதிருப்புகிறது. சிந்திப்பதின் சிரமங்களும், அதில் உள்ள அடிப்படை தர்க்க பிரச்சினைகளையும் நேர்கொள்ள அச்சப்பட்டு பெண்கள் பெரும்பாலும் தங்களுக்குரிய வசதியான வாழ்க்கையின் பக்கமே தங்களது கவனத்தை திசை திருப்புகிறார்கள். எனினும் விரல்விட்டு எண்ணக்கூடிய பெண்கள் அல்லது வயது முதிர்ந்த பெண்களே தன்னம்பிக்கையான கௌரவமான வாழ்க்கைக்கு தங்களை உட்படுத்திக்கொள்கிறார்கள். அப்படியான ஒரு திருமணமான இளம்பெண்ணின் வாழ்வியல் பிரச்சினைகளை தெளிவுற விவாதிக்கும் திரைப்படம் தான்

மனக்கணக்கு. பொதுவாக பெண்களை மையப்படுத்திய திரைப்படம் என்றால் எல்லா சந்தர்பங்களிலும் அத்தானின் காலடியை விட்டுவிலகாமல் சதாசர்வகாலமும் கண்ணீரும் கம்பலையுமாக அலையும் பெண்களை காட்டி திரைப்படம் பார்க்கும் அனுபவத்தை கொன்றுவிடுகிறார்கள். ஆர்.சி.சக்தி பெரும்பாலும் பெண்களை மையபடுத்தியே திரைப்படங்களை எடுத்திருக்கிறார் என்று அறிந்து அதில் அழுகுணி விஷயங்களாகவே இருக்கும் என்று அச்சப்பட்டு அவர் எடுத்த எந்த திரைப்படத்தையும் இதுவரை பார்க்காமல் தவிர்த்து வந்தேன். ஆனால் மனகணக்கு என் மனக்கணக்கை உடைத்து சுக்குநூறாக்கி, இயக்குநர் ஆர்.சி.சக்தி மீதான ஒரு புதிய நம்பிக்கையை என்னுள் தோற்றுவித்தது.

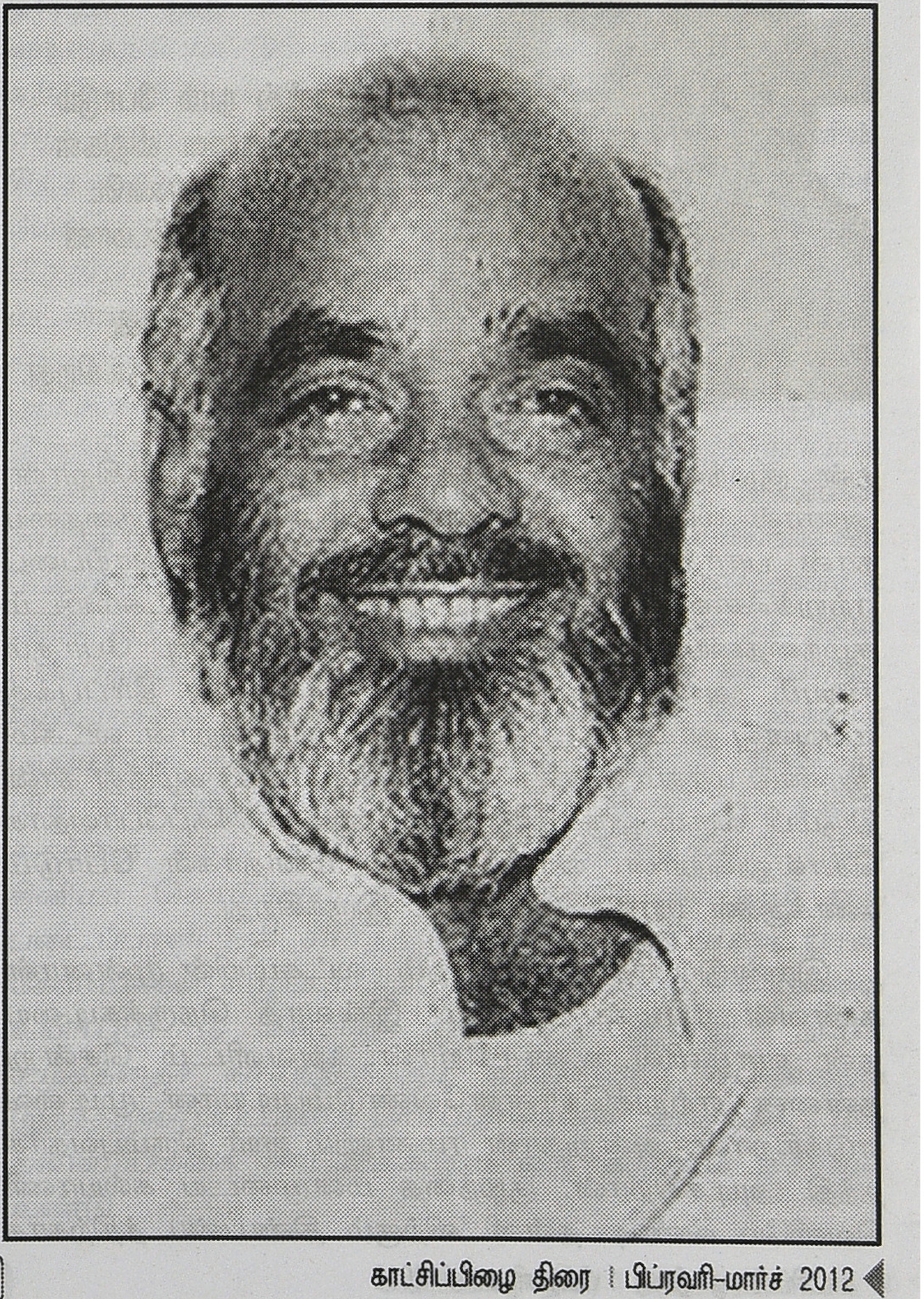
1986 ஆண்டு வந்த இந்தத்திரைப்படம் நிகழ்கால தமிழ் சினிமாவின் போக்கில் சாத்தியமில்லாத ஒன்று. பெண்களை மையப்படுத்தி எடுக்கும் திரைப்படங்கள் இப்பொழுது மிகமோசமான தொலைக்காட்சிதொடர்களாக வடிவம் கொண்டு நடுத்தர வர்க்க பெண்களை மனநோயாளிகளாக மாற்றிக்கொண்டிருக்கிறது.

மனக்கணக்கு பெண்களைப்பற்றிய வெகுஜன கதையாடல்களில் மிகமுக்கியமான திரைப்படம். ஒரு பெண் தன் சுயமான முடிவில் வாழத்தள்ளப்படும் சூழல்களை மிக நேர்மையான கையாண்டிருக்கிறார் ஆர்.சி.சக்தி.

கதையானது வாழ்வின் இயல்பில் சற்று அசாதரமானதுதான். வணிக நாவல்களில், புரட்சித்திரைப்படங்களில் காணக்கூடிய உருவாக்கப்பட்ட கதாபாத்திரங்கள்தான், ஆனால் அவை அத்தனையும் பார்வையாளனின் அறிவை கௌரவப்படுத்தக்கூடியவை, இழந்த நம்பிக்கைகளை மீட்டுக்கொடுக்க கூடிய துல்லியமான பார்வை கொண்டவை. ஒரு பெண் தனக்கான எல்லா நியாயமான முடிவுகளையும் தைரியமாக எடுக்கக்கூடிய ஆற்றலையும் ஒருங்கே கொண்டிருக்கிறது இந்த மனக்கணக்கு.

லட்சுமி அந்த கிராமத்தில் அதிகப்படியான கல்வியறிவை கொண்ட ஒரு இளம்பெண். அவளது அப்பா அந்த கிராமத்தில் மிக செல்வாக்கானவர். லட்சிமியை மணமுடிக்க காத்திருக்கும் அவளது முறை மாமன் பாண்டியன். லட்சுமியை மணமுடிப்பதற்காக லட்சுமியின் விருப்பங்களுக்கெல்லாம் அவளது பெற்றொரை வற்புறுத்தி ஒப்புகை வாங்குகிறான். அத்தனையும் லட்சுமியின் கல்வி வளர்ச்சிக்காக மட்டுமே. பெண்கல்வி பற்றி பிற்போக்கான எண்ணம் கொண்ட அந்த கிராமத்தில் பாண்டியன் தன் மாமன் மகளுக்காக கடுமையாக வாதிட்டு அவளுக்கான கல்வி உரிமையை பெற்றுத்தருகிறான். இப்பொழுது லட்சுமிக்கு நகரத்தில் வேலை கிடைக்கிறது. வீட்டில் அனுமதி கிடைக்கவில்லை. மீண்டும் பாண்டியனை தனக்கான ஆதரவாக பேசவற்புறுத்த, பாண்டியன் அவளுக்காக பரிந்து பேசி, லட்சுமியை நகரத்தில் உள்ள நிறுவன வேலைக்கு அனுப்பிவிடுகிறான்.

பாண்டியன் லட்சுமி உறவில் ஒருமுறை கூட பாண்டியன் மீது தன் காதலை லட்சுமி உணர்த்தவேயில்லை. அவளுக்கான எல்லா சந்தர்ப்பங்களுக்காக மட்டுமே பாண்டியனை லட்சுமி பயன்படுத்திக்கொள்கிறாள். அவளது நாசூக்கான தன்மையே பாண்டியனின் திருமண கனவுகளை கலைத்துபோடுகிறது. லட்சுமி தன் நிறுவனத்தில் பணிபுரியும் மேலதிகாரி ரமேஷை திருமணம் செய்ய முடிவெடுக்கிறாள். குடும்பத்தில் பாண்டியன் மீதான பரிதாபம் லட்சுமியின் மீதான கடுங்கோபமாக திசைதிரும்ப, பாண்டியன் அவளை கிராமவீட்டிலிருந்து தப்ப வைத்து லட்சுமியின் விருப்பத்திற்கேற்ப வாழவைக்கிறான். லட்சுமியும் ரமேஷும் கோவிலில் தாலிகட்டிக்கொண்டு குடும்பவாழ்வை தொடர்கிறார்கள். லட்சுமி ஒரு முறை தன் கணவன் ரமேஷை நாட்டிய நிகழ்ச்சி ஒன்றிற்கு அழைத்துச்செல்கிறாள். அங்கே லட்சுமியின் கல்வியறிவு, நாகரிகம், ரசனைத்தன்மை, வாழ்க்கை முடிவுகள் போன்றவற்றிற்கு விழுகிறது ஒரு கேடு. அவளது கணவன் ரமேஷ் நாட்டியக்காரியின் மீது பார்வையை பதிக்கிறான். குடும்பவாழ்க்கை சீர்குலைகிறது. நாட்டியக்காரிக்காக தன் மனைவி லட்சுமியை கைநீட்டி அடித்துவிடுகிறான் ரமேஷ். வாழ்வில் விதிகள் போடும் மனக்கணக்கு பற்றி இப்பொழுது லட்சுமிக்கு மெல்ல புரியவருகிறது. தன் கணவனை பிரிய முடிவெடுக்கிறாள். இருவரும் நீதிமன்றம் செல்கிறார்கள். நீதிமன்றம் இருவருக்கும் மனமாற்ற காத்திருப்பாக, பிரிவதற்கு ஆறுமாத அவகாசம் தருகிறது. நீதிமன்றத்தில் டவாலியாக இருந்தது அவளது மாமன் பாண்டியனே. பாண்டியன் லட்சுமியின் நிலை கண்டு அதிர்ச்சியடைகிறான். லட்சுமிக்கு வேறு புகலிடம் இல்லாததால் அவளுக்கு தன் வீட்டிலேயே அடைக்கலம் கொடுக்கிறான். பாண்டியனின் மனைவி கல்யாணி குழந்தை வயிற்றில் இறந்ததால் அந்த அதிர்ச்சியில் குழந்தையின் மனநிலைக்கு மாறியவள். பாண்டியன் தன் மனைவி கல்யாணியை ஒரு குழந்தைபோல காப்பாற்றுகிறான்.



இதைகண்ட லட்சுமிக்கு வாழ்க்கையில் தான் எடுத்த சில தைரியமான முடிவுகள் எவ்வளவு சிக்கல்களை மற்றவர்களின் வாழ்க்கையிலும் ஏற்படுத்தியிருக்கிறது என்பதை உணர்ந்தாலும் ஒன்று செய்யமுடியாத கையறு நிலை. பாண்டியனின் மேல்வீட்டில் குடியிருக்கும் ரமணன் எனும் கேமராமேன் ஒரு கோபக்காரன் அவரது பக்கத்து வீட்டில் குடியேறும் லட்சுமியை மிக கவனமாக நடந்துகொள்ள சொல்லி அறிவுறுத்துகிறான். காரணம் ரமணனின் மனைவி குழந்தை பெற்றவுடன் இறந்துபோனதால் தன் குழந்தையின் மீது மற்றவர்கள வைக்கும் பாசம் தன்னை நிராதரவாக ஆக்கிவிடும் எனும் பயம் ரமணனுக்கு. அதன் பொருட்டு லட்சுமி ஒரு முறை குழந்தையை கொஞ்சியபடி தூக்கிவைத்திருக்க ரமணன் லட்சுமியை கடுமையாக திட்டிவிடுகிறான். ஆனால் நெருக்கடியான சந்தர்ப்பங்கள் ரமணனின் இறுக்கத்தை தளர்த்துகிறது. உடல் சரியில்லாத ஒரு தருணத்தில் ரமணனுக்கு லட்சுமியின் தயவு தேவைப்படுகிறது. அதன் காரணமாய் குழந்தையும் லட்சுமியிடம் நெருக்கமாகிறது. பாண்டியனுக்கு ஒரு மனைவியே குழந்தையாய், லட்சுமிக்கு ரமணனின் குழந்தை என்று கூட்டல்கள் நகரும் சமயம், பாண்டியன் திடீரென்று மாராடைப்பால் மரணமடைகிறான். அதன் பொருட்டு இப்பொழுது லட்சுமிக்கு இரண்டு குழந்தைகளை கவனிக்கவேண்டிய கட்டாயம். காரணம் ஒரு முறை ரமணனுக்கு காஷ்மீர் செல்ல வேண்டிய படப்பிடிப்பு வாய்ப்பு வருகிறது.

வாழ்வில் நாம் போடும் கணக்குகளை விதிகள் அழித்துக் கொண்டே யிருந்தாலும், திடமான முடிவுகள் சில கணக்குளை சமன் செய்தபடியே இருக்கிறது.

தன் குழந்தைக்காக அந்த வாய்ப்பை மறுக்கிறான். ஆனால் லட்சுமி, ரமணனிடம் அவனது குழந்தையை தான் பார்த்துகொள்வதாக கூறி, ரமணன வாய்ப்பை ஏற்றுக்கொள்ளும்படி கட்டாயபடுத்த அவன் லட்சுமியிடம் குழந்தையை விட்டுச்செல்லுகிறான். அப்படி போகும் சமயம் அவன் லட்சுமியின் விவாகரத்து தீர்ப்புக்கு எவ்வளவு நாட்கள் ஆகும் என்று கேட்குகிறான். லட்சுமி இரண்டு மாதம் என்கிறாள். இரண்டுமாதம் கழித்து தான் திரும்பி வரும் ஒரு முக்கிய முடிவை எடுக்கப்போவதாக சொல்லுகிறான். வாழ்க்கையில் மனிதர்கள் போடும் கணக்குகள் மாறிக்கொண்டே இருக்கிறது.

இரண்டு மாதம் சென்றதும் லட்சுமியின் முன்னாள் கணவன் ரமேஷ், லட்சுமி இல்லாத நெருக்கடியை தன் வாழ்வில் உணர்கிறான். அவளிடம் சென்று தன்னை ஏற்றுக்கொள்ளவேண்டும்படியான முடிவை எடுக்கிறான். அன்றுதான் ரமணனும் ஊர் திரும்புவதாக தந்தி அடிக்கிறான். குழந்தை மனமுடைய கல்யாணி வெளியே வண்டி தள்ளி விற்கும் திண்பண்டத்திற்காக லட்சுமியிடம் காசு வாங்கிக்கொண்டு துரத்தி ஓடுகிறாள். அச்சமயம் அங்குவரும் சிலநபர்கள் அவளது உடல் வாளிப்பைப் பயன்படுத்த எண்ணி அவளை ஒதுக்குபுறமாக இழுக்கிறார்கள். அங்கு வரும் லட்சுமி கல்யாணிக்காக அவர்களுடன் போராட, ஏதேச்சையாய் வீடு திரும்பும் ரமணன் அவர்களை காப்பாற்ற அந்த நபர்களுடன் போராடுகிறான். அந்த போராட்டத்தில் அவனுக்கு வயிற்றில் கத்தியால் குத்தப்பட, தன் ஒரே குழந்தையை லட்சுமியிடம் ஒப்படைத்து தன் உயிரை விடுகிறான். ரமணன் தன வாழ்க்கையில் போட்டுக்கொண்டிருந்த கணக்கும் தோற்றுவிடுகிறது. இப்பொழுது இரு குழந்தைகளுடன் லட்சுமி நீதிமன்றத்திற்கு செல்கிறாள். அன்று அவளுக்கு தீர்ப்பு, நீதிமன்றமும் ரமேஷும் அவளது முடிவுக்காக காத்திருக்கிறது. ரமேஷ் அவளிடம் வேண்டுகிறான். நீதிமன்றத்தில் மனமாறிவிட்டதாக ஒப்புக்கொள், உன் அடிப்படை உரிமையில் நான் இனி தலையிடமாட்டேன் என்று கூறியவன் அனைத்தும் என் தவறுதான் என்றும் மன்னித்து ஏற்றுக்கொள்ளும்படி ரமேஷ் கெஞ்ச, லட்சுமியிடம் மௌனம் மட்டுமே. லட்சுமி நீதிமன்றத்தின் கோரிக்கைக்கு காத்திருக்கிறாள். நீதிபதி அவளிடம் மணமுறிவு பற்றி கேட்க, அவள் தன் கணவனை விட்டு பிரிவது எனும் முடிவில் தீர்மானமாக இருப்பதாக சொல்கிறாள். நீதிபதி அவளுக்கு மணவாழ்க்கையில் இருந்து விலக்கு அளிக்கிறார். ரமேஷ் மீண்டும் அவளிடம் தன் வேண்டுகோளை லட்சுமியிடம் கோர, லட்சுமி வாழ்வில் தனக்கு அதிக பொறுப்பு இருப்பதாக கூறி தனித்து விடப்பட்ட அந்த இரு குழந்தைகளோடு அவனிடம் இருந்து விடைபெறுகிறாள்.

வாழ்வில் நாம் போடும் கணக்குகளை விதிகள் அழித்துக்கொண்டெயிருந்தாலும், திடமான முடிவுகள் சில கணக்குளை சமன் செய்தபடியே இருக்கிறது. இந்த திரைப்படத்தில் ஆர்.சி.சக்தியின் லட்சுமி கதாபாத்திரம் எந்த நிகழ்தகவுக்கும் உட்படுத்தப்படாமல். ஒரு சீரான எண்ணிக்கையில் நிலை நிறுத்தப்பட்டிருக்கிறது. அந்த அடிப்படையில் தமிழ்சினிமா பெண் கதாபாத்திரத்தில் முக்கியமான இடம் லட்சுமிக்கு உண்டு. அதற்கு அடிப்படையானது அவளது கல்வி, அவள் தன் கல்வியை பெற தன் மாமன் பாண்டியனை ஒரு பகடையாக பயன்படுத்தினாலும் ஒரு பெண் தன் உரிமையை பெற வேறு வழிகள் இல்லை. அந்த கல்விதான் ஒரு ஆணின் பங்கேற்பை கோராமல் சுயசிந்தனையுடன் வாழ அவளை தயார்செய்கிறது. அந்த மட்டில் பெண் கல்வி பற்றிய மிக முக்கியமான திரைப்படம் என்று மனக்கணக்கு திரைப்படத்தை சொல்லலாம். சினிமா எனும் பெருவியாபர மற்றும் முதலீடு சார்ந்த கலையில் பெண் சுயசிந்தனை சார்ந்த படைப்புகளை எந்த சமரசத்திற்கும் உட்படுத்தாமல் எடுத்திருப்பது பெரும் பாராட்டுக்குரிய ஒன்று. முக்கியமாக அடாவடித்தனமான,புரட்சிக்காக படைக்கப்பட்ட பெண் கதாபாத்திரம் இல்லை என்பதே படத்தை தொடர்ந்து பார்க்ககூடிய தைரியத்தை கொடுக்கிறது. பொதுவாய் புரட்சியாக செய்யப்பட்ட திரைப்படங்களில் பெண்கள் தேவையில்லாமல் பேசிக்கொண்டேயிருப்பார்கள். அத்தகைய அசட்டுத்தனங்கள் ஏதும் இந்த திரைப்படத்தில் இல்லை என்பதே இன்னொரு பெரும் ஆறுதல். லட்சுமி கதாபாத்திரத்திற்கு ராதா மிக கச்சிதமாக பொருந்துகிறார். தோற்ற ரீதியாக மட்டுமல்ல, கல்வியின்

வழியே பெறப்பட்ட தன்னம்பிக்கை மெல்லிய கர்வத்தை கொடுக்கும், அந்த கர்வத்தை பிரதிபலிப்பதில் ராதா வெகுவாக மிளிர்கிறார். முக்கியமாக தன் கணவன் தனது புது காதலியை அட்ஜஸ்ட் செய்து கொள்ளவேண்டுமென்ற வேண்டுகோளை வைக்கும் சமயம். ராதா காட்டும் பாவனைகள் கச்சிதம். லட்சுமி தன் கணவன் தன்னை அறைந்ததும், கண்ணீர் சிந்தாமல் மிக கவனமாக தன் கணவனை உட்காரச்சொல்லி பேசும் காட்சியில் மிக நிதானமான போக்கை கடைப்பிடிப்பது தமிழ்சினிமாவில் மட்டும் முக்கிய காட்சியல்ல, பெண்கள் யாவரும் வாழ்வில் கடைப்பிடிக்கபடவேண்டிய பாலபாடமாகிறது. ராதா ஒரு உறுதியான கதாபாத்திரம் என்றால், அம்பிகா ஒரு குழந்தை பருவ குணாதிசயங்கள் கொண்டவராக நடித்திருக்கிறார். மிக அதிசயமாக அவரும் எந்த மிகையும் இல்லாமல் மிக பொருத்தமாக நடித்திருக்கிறார். எனக்கு தெரிந்து சரத்பாபு முக்கியமான தமிழ்சினிமா அனைத்திலும் பெண்களிடம் அவமானப்படுவது லட்சத்தி சொச்சம் முறை. இந்தத்திரைப்படம் அதில் ஒன்று. அவருக்கு கிடைக்கும் வழமையான கதாபாத்திரம் என்றாலும் இந்த திரைப்படத்திற்கு அவரை விட்டால் யாருமில்லை. பாண்டியன் கதாபாத்திரம் எனும் ராஜேஷின் மிக கம்பீரமான தோற்றம், முக்கியதருணங்கள் எல்லாவற்றிலும் தன் பங்கை உணர்ந்து செய்தாலும் இயக்குநர் ஒரு பெண்ணை தன்னம்பிக்கையோடு வாழவைப்பதற்கு அவரது கதாபாத்திரத்தைக் கொன்றுவிடுகிறார். ரமணன் கதாபாத்திரமும் பாண்டியனுக்கு துணையாக பலியிடப்பட்டவர். ஒரு திரைப்படத்தில் ஒரு பெண்ணை தன்னம்பிக்கையோடு காட்ட முயன்றது சரியென்றாலும், அதற்காக ஆண்களை பலியிட வேண்டிய அவசியமில்லை.

எண்பதுகளில் தமிழ் சினிமாவின் கதைகளின் போக்கிற்கு ஆண் கதாபாத்திரங்கள் வியாபாரத்தன்மைக்கு அச்சப்படாமல் சர்வ சாதாரணமாக கையாளப்பட்டதற்கு முக்கியசாட்சியாக மனக்கணக்கு திரைப்படத்தை வைக்கலாம்.

இக்காலகட்டத்தில்தான் புதுமைப்பெண், சிறை, மெட்டி, தண்ணீர்.. தண்ணீர் பசி போன்ற பெண்களை மையபடுத்தி எடுக்கப்பட்ட திரைப்படங்கள் வெளிவந்தன. நிகழ்காலத்தில் பெண்களை மையப்படுத்தி எடுக்கப்படும் திரைப்படங்கள் தொலைக்காட்சி தொடர்களாக மாறிவிட்டன. ஆனால் அந்த தொடர்கள் பெரும் வைரஸ்கள் போல பரவி பெண் கதாபாத்திரங்களை மலினப்படுத்திக்கொண்டே இருக்கின்றன. நிகழ்கால திரைப்படங்களில் வரும் பெண்கள் நாம் சார்ந்திருக்கும் வாழ்க்கைக்கு சம்பந்தமே இல்லாதவர்கள் ஆனால் என்பதுகளில் தமிழ்பெண்கள் அல்லாவிடினும் தென் மாநிலங்களை சார்ந்த பெண்கள் என்பதால் பெரும்பாலும் அவர்கள் தமிழ் சார்ந்த மதிப்பீடுகளுக்கும் எண்ணங்களுக்கும் பரவலாக பொருந்திபோனார்கள். அம்பிகாவும் ராதாவும் அந்த கலாபூர்வமான பங்கை கனகச்சிதமாக இந்த திரைப்படத்தில் நிறைவேற்றி இருக்கிறார்கள். பெரும் நாடகத்தன்மை சார்ந்த கதைகளில் அதீதம் தன் இயல்பை கலந்து நம்பகத்தன்மையை குறைத்து விடும் மனக்கணக்கை பொருத்தவரை

ஆர்.சி.சக்தி, முடிந்தவரை யதார்த்தத்தை கொண்டுவர முயன்று இருக்கிறார். ஒரு பெண் வாழத்தேவையான அடிப்படைக்கல்வியை திரைக்கதையின் தொடக்கத்திலேயே உறுதி செய்வதால் கதாபாத்திரம் எடுக்கும் சுயமான முடிவுகள் நம்பகத்தனைமையோடு இருக்கிறது. இந்தத் திரைப்படத்தின் முடிவு அப்பட்டமான கதைபுனைந்த முடிவுதான் ஆனால் ஒரு பெண்ணால் தனித்து சுயமுடிவில் உறுதியாக இருப்பதை வலியுறுத்துவது பெண்களுக்கு செய்த சிறப்பாகவே எண்ணிக்கொள்ளவேண்டும். ஆண்களை சாராத ஒரு வாழ்க்கையை நிலைநிறுத்தும் பெண்ணால் மட்டுமே, தன் உடல் சார்ந்த எல்லா உரையாடல்களையும் முற்றாக நிராகரிக்கமுடியும். அந்த வகையில் இந்தத்திரைப்படம் மிக நவீனமான ஒன்று. ஒரு திரைப்படம் அதன் மொழி சார்ந்த வடிவத்தில் மட்டும் நவீனமாக இருப்பதென்பது வெறும் கற்சிலைக்கு செய்யும் அலங்காரமே, திரைப்படம் எடுத்துள்ள கருப்பொருளில் உள்ள கதாபாத்திரங்களின் சிந்தனைகளை நவீனப்படுத்துவதிலும் சிரத்தையை மேற்கொள்ளவேண்டும், அல்லாவிடில் யதார்த்தத்தை பிரதிபலிப்பதாக சொல்லிக்கொண்டு எல்லா மடமைகளையும் கதாபாத்திரங்களின் மீதேற்றி ஒரு நவீன கலையில் மஞ்சள் குளிக்கும் பல கலைஞர்கள் பலர் உண்டு. ஆர்.சி.சக்தி அத்தகைய ஒரு நேர்மையற்ற கலைஞராக இருந்திருந்தால் பெரும் செல்வந்தராக இருந்திருப்பார். அவரால் முடிந்தவரை தன் திரைப்படங்களில் பெண்கள் சார்ந்த கதையாடலில் முடிந்த வரையான நியாயங்களை பேசியிருக்கிறார் என்றே தோன்றுகிறது. இந்த மனக்கணக்கு அதில் ஒரு முக்கியப்பங்கு வகிக்கிறது. இந்தத் திரைப்படத்தில் எண்பதுகளில் பெரும் செல்வாக்குடன் இருந்த விஜயகாந்த், கமல்ஹாசன் இருவரையும் வியாபார காரணங்களுக்காக பயன்படுத்தி இருந்தாலும், அவர்கள் இருவரது பங்கையும் மிக கண்ணியமாக பயன்படுத்தி திரைப்படத்தின் தரத்தை சற்று உயர்த்தியே எடுத்திருக்கிறார். ஒரு சினிமா கொடுக்கும் எல்லா சுதந்திரங்களிலும் ஒரு படைப்பாளி தன் சார்ந்த சமுகத்தின் அடிப்படையான கேள்விகளை எழுப்பும்போது மட்டுமே, தன் சினிமாவை உயிர்ப்போடு வெளியிடமுடிகிறது. இன்று நவீன சமுகத்தைச் சார்ந்திருக்கும் எந்தவொரு பெண்ணும் இந்தத்திரைப்படத்தை பார்ப்பாரெனில் அவருக்கு மிக தன்னம்பிக்கை ஊட்டக்கூடிய ஒரு தருணம் நிச்சியம் உண்டு.

இரா.ப்ரபாகர்

உலகமயமாதலும் தமிழ்வெகுசன இசையும்:

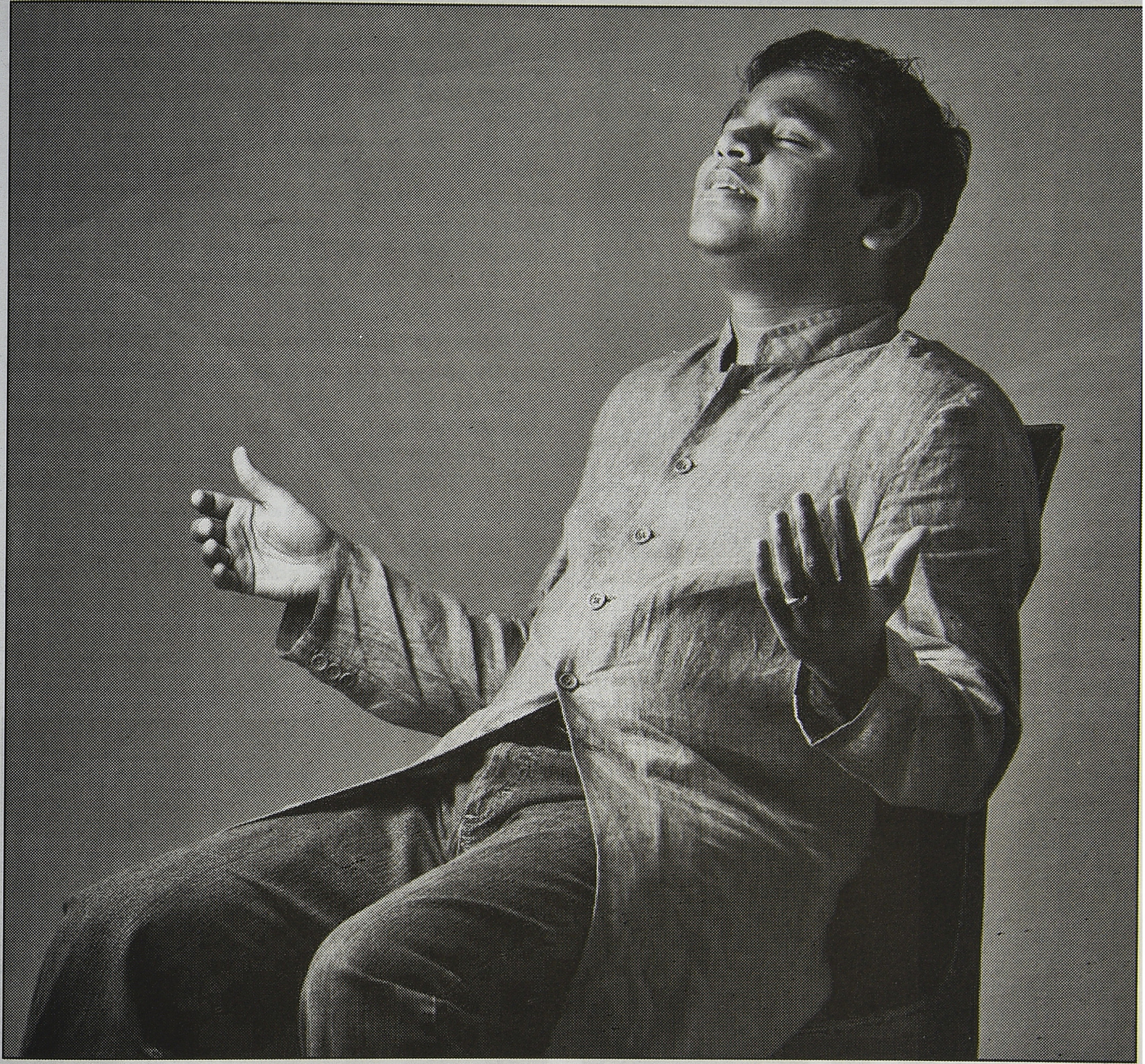
ஏ.ஆர்.ரஹ்மானை முன்வைத்து

1992ல் ரோஜா திரைப்படத்தின் மூலம் தமிழ்த்திரையுலகில் இசையமைப்பாளராக அறிமுகமான ஏ.ஆர்.ரஹ்மான் உண்மையில் ஒரு புயல் போலவே நுழைந்தார். 76லிருந்து ஏறத்தாழ 15 ஆண்டுகாலம் தமிழர்களின் சுவாசமாக மாறியிருந்த இளையராஜாவின் இசைக்கு மாற்றாக ஒருவர் வரமுடியும் என்பதே பொதுப்புத்தியில் கற்பனை செய்ய இயலாததாயிருந்து. இளையராஜாவுக்கு அப்போதைய பிரபல இயக்குநர்களுடனான (மணிரத்னம், பாரதிராஜா, பாலச்சந்தர்) நல்லுறவின்மைதான் ரஹ்மான் என்ற புதியவரைக் கண்டுபிடிக்கக் காரணம். இது இளையராஜாவை ஓரம் கட்டுவதற்கான முயற்சி. ஏதோ மணிரத்னத்தின் படம் என்பதால் இந்த விளம்பரம். இந்தச் சிறுவனால் இளையராஜா என்ற ஆலமரத்தின் அருகாமையில் கூட வரமுடியாது. ரஹ்மானுக்குக் கூடுதலாகக் கிடைக்கும் புகழ் உயர்சாதி ஊடகங்களால் ஊதிப்பெருக்கப்படுவது. இது நிலைக்காது போன்ற பல்வேறு ஊகங்களும் வெகுவிரைவிலேயே முடிவுக்கு வந்தன. முதல்படத்திலேயே தேசியவிருதும் தொடர்ந்த வெகுசன ஆதரவும் அவரை 90களின் முக்கிய இசை ஆளுமையாக அடையாளப்படுத்தியது.

தன்னைக் கவர்ந்த இசைக்கலைஞர்களைப் பற்றிக் கூறும்போது, ஃபாக், மொசார்ட், பீத்தோவன், கார்பெண்டர்ஸ், நௌஷாத், எஸ்.டி.பர்மன், ஆர்.டி.பர்மன் மற்றும் தமிழில் கே.வி.மகாதேவன், எம்.எஸ்.விஸ்வநாதன் என்கிற பெயர்களோடு பட்டியலை ரஹ்மான் நிறுத்திக் கொள்கிறார். தொடர்ந்து அவருடைய பேட்டிகளிலும், அப்போது தமிழ் திரையுலகில் தவிர்க்க இயலாத இசை ஆளுமையாக இருந்த இளையராஜா பெயரைத் தவிர்த்தே வந்திருக்கிறார். இது ஒரு வகையில் மிக அராஜகமானதாகத் தோன்றினாலும், இன்னொருவகையில் நியாயமானதே. ரஹ்மான் குறிப்பிட்ட மற்ற இசைக் கலைஞர்களெல்லாம் இறந்த காலங்களைச் சார்ந்தவர்கள். தற்போது இயங்கிக் கொண்டிருப்பவர்களாக யாரும் இல்லை. ஆனால் இளையராஜா தென்னிந்திய திரை உலகின் முடிசூடா மன்னனாக இயங்கிக் கொண்டிருப்பவர். 80களில் தென்னிந்திய சினிமாவில் இயங்கிக் கொண்டிருந்தவர்களெல்லாம் கூட இளையராஜாவின் இசைப் பாணியால் (style) பாதிக்கப்பட்டவர்கள். பின்பற்றுபவர்கள். ஆக உண்மையில் இளையராஜாவின் இசைப்பாணியை மறுதலிக்கும் ஒருவரே இளையராஜாவுக்கு மாற்றாக அமையமுடியும்.

அந்த வகையில் 80களில் இளையராஜாவின் இசையும், அவரின் இசைப்பாணியை போலிசெய்த பிற இசையமைப்பாளர்களின் இசையுமே தென்னிந்தியா முழுமையும் வெகுசனத்தளத்தில் புழங்கிக் கொண்டிருந்தன. ஏறத்தாழ 15ஆண்டுகாலமாக ஒரு பாணி இசையை ஒரு பெரும் மக்கள்திரள் நுகர்ந்துவரும்போது, அவர்களை அறியாமலே ஒரு சலிப்புணர்வு அடிமனதில் முளைவிடத் தொடங்குகிறது. வெகுசன நுகர்வோர் ஒருவகையில் குழந்தைத்தனமான மனநிலையைக் கொண்டவர்கள்தான். ஆகவே அவர்கள் தங்கள் சலிப்புணர்வை வெளிக்காட்ட இயலாதவர்களாய், திருப்தியுற்றவர்கள் போலத் தோன்றுகிறார்கள். அப்போது அதற்கு மாற்றாக ஏ.ஆர். ரஹ்மானின் இசை வந்தபோது, பேராவலோடு அதை ஏற்றுக்கொள்ளும் மனநிலையைப் பெறுகிறார்கள். அதனால் இளையராஜாவை ரஹ்மான் புறக்கணிப்பதை ஒரு அரசியலாக மட்டும் குறுக்கிவிட முடியாது. மாறாக ஒரு காலகட்டதின் வெகுசன ரசனையை மாற்றவிரும்பும் ஒரு கலைஞனின் நியாயமான அணுகுமுறையாகவே ரஹ்மானின் செயல்பாட்டைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

இந்தியாவில் 90கள் வரை திரைஇசை உருவாக்க முறைமையில் (music production process) இருந்த மரபுகளை முழுமையாக மாற்றியமைத்தார் ரஹ்மான். அவர் இந்தியாவில் இசையமைப்பாளர் என்ற பிம்பத்தையே மாற்றி அமைத்தார். வெற்றிலை குதப்பும் வாயும் ஜிப்பா அணிந்த, நெற்றியில் பட்டை, குங்குமம் அணிந்த, ஹார்மோனியத்தில் கைவைத்திருக்கும் பிம்பத்தை மாற்றி கம்ப்யூட்டர்கள், கலவைச் சாதனங்கள் (mixing console) முன் அமர்ந்திருப்பவராக இசையமைப்பாளரை மாற்றினார். மேலும் இளையராஜாவும் ரஹ்மானும் இருவேறு தலைமுறையைச் சார்ந்தவர்கள் என்பதைவிட, இருவேறு சிந்தனைப்பள்ளியைச் சார்ந்தவர்கள் என்பதே சரியாக இருக்கும். இசை உருவாக்கத்தைப் பொறுத்தவரை மெட்டமைப்பது, இசைச் சோடனைசெய்வது (arrangement), பாடகர்கள், கருவியிசைக் கலைஞர்களைக் கையாள்வது ஆகிய அனைத்து விஷயங்களிலும் ரஹ்மான் புதிய அணுகுமுறையைக் கொண்டிருந்தார்.



இளையராஜா ஒலிப்பதிவுக்கூடத்திற்கு வரும் முன்பே அன்று அவர் இசையமைக்கப்போகும் பாடலின் எல்லா அம்சங்களையும் திட்டமாகத் தீர்மாணித்தவராக இருக்கிறார். பாடல் பதிவுக்கு முன் இசைக்குறிப்புகளாக (notations) எல்லாமே எழுதப்பட்டு விடுகின்றன. பாடகர்கள் பாட வேண்டிய மெட்டைத் தாங்கிப்பிடிக்கும் இசைப்பகுதிகள், தொடக்க (prelude) மற்றும் இடை இசைப் (interlude) பகுதிகள் முன்னதாகவே முடிவுசெய்யப்பட்டு விடுவதால் பாடகர்கள் சுதந்திரமாகச் செயல்பட வழியில்லை. ஒரு சிம்பனி இசையமைப்பாளரின் கறார்தன்மைக்கு இதை ஒப்பிடலாம். சிம்பனியில் பல அடுக்குகளாய் இசை வடிவமைக்கப் படுவதால் அங்கு தனிப்பட்ட இசைக்கலைஞர் தன் கற்பனைத் திறனைப் பரிசோதிக்க இடமில்லை. அதுபோலவே இளையராஜாவின் இசையும். பாடகி சித்ரா ஒரு தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சியில் கூறும்போது, ராஜா சார் கிட்ட பாடும் போது ரொம்ப கவனமாக இருக்கவேண்டும். கொஞ்சம் மாற்றிப்பாடினாலும் ஏற்றுக்கொள்ள மாட்டார். அதனால் நான் அவரிடம் நிறைய திட்டுவாங்கியிருக்கிறேன் என்றார். ஒரு பாடல் பதிவு செய்யப்படும் முன்பே, தன் கற்பனையில் அதை முழுமையாக கேட்டுவிடுகிறார். ஆனால் இதற்கு நேர்மாறானது ஏ.ஆர்.ரஹ்மானின் அணுகுமுறை. பாடகர் ஸ்ரீனிவாஸ் கூறும் போது, ராஜா சாரிடம் பாடுவதற்குச் செல்லும்போது, தொடக்கத்திலிருந்து ஒரு பாடல் எப்படிப் பாடப்படவேண்டுமென்பது அவருடைய மனதில் இருக்கும். நீங்கள் என்ன பாடவேண்டும் என்பதைப் பற்றிய எவ்வித சந்தேகங்களுக்கும் இடமில்லை. ஆனால் ரஹ்மானிடம் செல்லும்போது, அங்கு முன்னேற்பாடாக எதுவும் இருப்பதில்லை. ஹெட்போனை காதில் வைத்தவுடன், சில அடிப்படை கார்ட்ஸ் (chords) மட்டுமே ஒலிக்கத்தொடங்குகிறது. சில நிமிடங்களில் ஒரு அருமையான தாளக்கோர்வையும் (rythem loop) ஒலிக்கத்தொடங்கும். இப்போது காதுகளுக்குள் நிகழும் மாயம் உங்களை கூடுதல் உற்சாகத்துடன் பாடத்தூண்டும். பாடப் பாட அவர் மேலும் உங்களை தூண்டுகிறவராயிருப்பார். அதனால்தான் பாடகர்கள்

அவர்களுடைய உச்சபட்ச திறனை அவருடைய பாடல்களில் வெளிப்படுத்த முடிகிறது.

கிதார் கலைஞர் பிரசன்னா ஒரு பேட்டியில், இளையராஜா வேலை கொடுப்பார், ஏ.ஆர்.ரஹ்மான் வேலை வாங்குவார் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். அதன் பொருள் இசையை உருவாக்குவதில் ரஹ்மானுக்கு இருந்த வேறுவிதமான புரிதல். இங்கு இசையமைப்பாளன் என்பவன் திட்டவட்டமான முன்வரைவுடன், சர்வாதிகார அணுகுமுறையற்றவனாய், தனிப்பட்ட கலைஞர்களை சுதந்திரமாக இயங்கச் செய்து, அவர்களின் உச்சபட்ச படைப்பாற்றலை வெளிக்கொணர்ந்து, அவர்களையும் அந்தப் படைப்பில் பங்குகொள்ளச் செய்வதான பாணி மிகவும் தனித்துவமானது. உதாரணத்திற்கு ஏ ஆரின் என்னவளே அடி என்னவளே என்ற உன்னிகிருஷ்ணன் பாடிய பாடலை ஏ. ஆர். ரஹ்மான் மூன்று வெவேறு ராகங்களில் தன்னைப் பாடச்சொல்லி கேட்டு பிறகு தனக்கு வேண்டியதைப் பதிவு செய்துக்கொண்டார் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இதற்கு அபார இசை ஞானம் தயாரிப்பாளருக்கு இருக்க வேண்டும். இப்படி ஒவ்வொரு இசைக்கருவியும் பதிவுசெய்யப்படும். அதேபோல் பாடகர்களையும் எப்படிப் பாட வேண்டும், எது தனக்கு வேண்டும், எந்த எந்தப் பகுதிகளில் எப்படிப்பட்ட உணர்வுகள் வெளிவரவேண்டும் என்று கேட்டு வாங்கிக் கொள்வார் தயாரிப்பாளர். உதாரணத்திற்கு முக்காபுல்லாப் பாடலை 200 தடவைக்கு மேல் பாட சொல்லி இறுதியில்

தனக்குத் தேவையானதைப் பதிவு செய்துக்கொண்டார் ரஹ்மான் என்று மனோ கூறியிருக்கிறார். இது முழு சுதந்திரத்தையும் பாடகர்களுக்கும், இசைக் கலைஞர்களுக்கும் தந்து அவர்களது திறமையையும் படைப்பு சார்ந்த கற்பனையையும் வெளிக்கொண்டு வந்து சிறந்தப் பாடலை உருவாக்குவதாகும் என்கிறார் இணையதளக் கட்டுரை ஒன்றில் அகிலன் எனும் இசைஆர்வலர்.

நான் இளையராஜாவுக்காக நீண்டநாட்கள் இசைக்கருவிகளை இசைத்துக்கொண்டிருக்கிறேன். ஆனால் வெள்ளித்திரையிலோ, ஒலிநாடாத் தொகுப்புகளின் பின் அட்டைகளிலோ என் பெயர் இடம் பெற்றதில்லை. ரஹ்மான் எல்லாவற்றையும் மாற்றினார். அவருடைய குழுவில் இடம்பெற்ற சிறிய, பெரிய எல்லாக் கலைஞர்களுக்கும் அவர்களுக்கான பெயரைக் கொடுத்தார். அது அவரை மிகவும் தனித்துவமானவராக்குகிறது." அதற்காக நான் அவருக்கு நன்றி சொல்கிறேன் என்று உலகப்புகழ் பெற்ற தாளவாத்தியக் கலைஞர் சிவமணி சொல்கிறார்.

மேற்கண்ட அணுகுமுறை ஒருவகையில் இசையமைப்பாளனின் புனித பிம்பத்தை கலைப்பதாக இருக்கிறது. பாடகர்கள், கருவியிசைக் கலைஞர்கள், ஒலிப்பொறியாளர்கள் ஆகிய அனைவரையும் படைப்பின் பங்காளர்களாக அங்கீகரிப்பதன் மூலம் படைப்பு என்பது ஒரு வெளிப்படைத் தன்மையைப் (transparency) பெறுகிறது.

ரஹ்மான் இசைக்கலைஞர்களை அவர்களாகவே இருக்க அனுமதிப்பவர். அவர்களின் ஆன்மாவை புரிந்துகொள்பவர். அவர்களோடு வார்த்தைகளால் மிகுதியாக உரையாடாமலே அவர்களிடமிருந்து இசையை வெளிக்கொணரும் அபூர்வமான வழி தெரிந்தவர் என்கிறார் ரஹ்மானின் நண்பரும் ஒலிப் பொறியாளருமான ஸ்ரீதர்.

இதற்கான முன்னுதாரணங்களை ரஹ்மான் தானாக உருவாக்கினார் என்பதைவிட மேற்கத்திய வெகுசன இசையின் மாதிரிகளில் இருந்தே இதை உருவாக்கினார். எனினும் மிகுந்த நேர்மையுடன் செயல்பட்டதன் மூலம் இந்திய திரையிசையில் பிறகலைஞர்களின் பெயர்களை இடம் பெறச்செய்ததோடு ஒரு புதிய இசை

உருவாக்கமுறையை இந்திய வெகுசன இசை உலகிற்கு அறிமுகம் செய்தார்.

இசை உருவாக்கத்தில் ரஹ்மானின் இந்த தலைகீழ் அணுகுமுறை புதிய தொழில்நுட்பத்தாலேயே விளைந்தது. கணனித் தொழில்நுட்பத்தின் அடிப்படையில் உருவான டிஜிட்டல் ஒலிப்பதிவு (digital recording), எண்ணற்ற தடங்களில் (multi track) இசையைப் பதிவு செய்யும் வசதி, ரஹ்மானின் பரிசோதனைகளுக்கான சாத்தியங்களை உருவாக்குகிறது. பாடகர் பாடுவதென்பது பக்கவாத்தியங்கள் (accompaniments), ஊடிசை (interlude), இசைச் சோடனை (arrangment) ஆகிய எல்லாவற்றையும் முடிவுசெய்தபின் இறுதியாக நிகழ்வதாகும். ரஹ்மான் பாடலை முதலில் பாடச் செய்து, அதற்கான இசைப்பகுதிகளை படிப்படியாக,

நாள் கணக்கில் வாரக்கணக்கில் உருவாக்குகிறார். சென்னையில் ஆரம்பிக்கும் ஒரு பாடல் பம்பாயிலும் லண்டனிலும் செப்பனிடப்படுகிறது. ஒரு நுகர்வோர் எலக்ரானிக் சாதனம் ஜப்பானில் வடிவமைக்கப்பட்டு, சிங்கப்பூரில் கோர்க்கப்படுவதைப் (assamble) போன்றதாகத் தோன்றினாலும், ஒரு கலைப்படைப்பின், குறிப்பாக கலைகளின் அரசியாகக் கருதப்படும் இசையின் புதிர்த்தன்மையை இத்தகைய வழிமுறைகள் உடைக்கின்றன. ஒரு தமிழ் இசையமைப்பாளனின் மெட்டுக்கு, மகாராஷ்டிர பாடகர் குரல் கொடுக்க, ஒரு அமெரிக்க கருவியிசைக் கலைஞர் கருவியிசைக்க, ஒரு இலங்கை பாடகி இடைக்குரல் வழங்க இங்கிலாந்தின் ஒலிப்பொறியாளர் ஒலிக் கலவைசெய்யும் ஒரு படைப்பாக மாறுகிறது.

பாரம்பரிய அர்த்தத்தில் ஒரு கம்போசராக ரஹ்மானின் இடம்தான் என்ன? படைப்பைப் பற்றிய கறாரான திட்டமில்லாமல் எல்லாக் கலைஞர்களுக்கும் இடமளிக்கையில் அது யாருடைய படைப்பு? ஒரு கலைப்படைப்பின் நம்பகத்தன்மையைக் (athenticity) இது கேள்விக்குள்ளாக்காதா? என்ற கேள்விகள் பலநேரங்களில் எழுப்பப்படுகின்றன. இக்கேள்விகள் எல்லாமே இசை உருவாக்கம் பற்றிய முந்தைய அளவுகோள்களின் அடிப்படையில் எழுபவை. ஆனால் இத்தகைய உருவாக்க முறையிலும் ரஹ்மான் தனக்கும் தன் படைப்புக்குமிடையிலான உறவை நழுவவிடாமல் பேணிக்கொள்கிறவராகவே இருக்கிறார். தன் அடையாளத்தைத் தன் ஒவ்வொரு படைப்பிலும் பதித்துவிடுகிறார்.

இதை இளையராஜா செய்திருக்க முடியாதா? என்ற கேள்விக்கு முடியாது என்பதுதான் பதில். அதற்கு வேறுவிதமான பதில்களைக் கூறமுடியும்.

ஒன்று இளையராஜா வேறுசிந்தனைப் பள்ளியைச் சார்ந்தவர். ஒரு இசைப்படைப்பின் முழு உரிமையையும் கோருபவை அவரின் படைப்புக்கள். ஒரு அமர்வில் தன் படைப்புக்களுக்கான உந்துதலைப் பெறுபவர். தன் படைப்பின் முழுமையையும் அகத்தில் தரிசிப்பவர். தன் படைப்பை கலைத்து கலைத்து செப்பனிடுபவரல்லர். பிற கலைஞர்களின் பங்களிப்பை ஒரு அளவுக்குமேல் தன் படைப்பில் அனுமதிப்பவரும் அல்லர்.

இரண்டு, கணனி சார்ந்த இசைஉருவாக்கமுறை அவர்காலத்தில் அறிமுகமாகியிருக்கவில்லை. 90களின் தொழில்நுட்பம் 70களில் புழக்கத்தில் இருக்கவில்லை. அவர்கால ஒலிப்பதிவு தொழில்நுட்ப முறையில், உச்சபட்ச மேதமையுடன் இயங்கியவர் அவரே.

எல்லாவற்றையும்விட உலகமய யுகத்தின் போக்குவரத்து வசதிகள், எல்லாச் சாதனங்களையும் அறிகின்ற, வாங்குகின்ற திறந்த சந்தை வசதிகள் அப்போது இருக்கவில்லை.

இறுதியாக இளையராஜா 90களின் கம்ப்யூட்டர் யுக இளைய தலைமுறையின் பிரதிநிதியல்ல.

ரஹ்மான் இந்திய இசையின் முக்கியப் பிரதிநிதி. இவர் அடுத்த தலைமுறைகளுக்கான எடுத்துக்காட்டு. அறிவியலையும் கலையையும் கலப்பதில் நிபுணர் என்கிறார் இயக்குநரும் தயாரிப்பாளருமான சுபாஷ் கை.

ஏ.ஆர்.ரஹ்மானுக்குப் பிறகான இந்திய இசை,

ஒலிவடிவமைப்பில் மிகப் பெரிய புரட்சியை இந்தியாவில் உண்டாக்கியிருக்கிறது. இல்லையென்றால் இன்றுவரை மிக்ஸிங்(mixing), மாஸ்திரிங்(mastering) போன்றவை நமக்கு விளங்கியிருக்காது. அது மட்டுமல்லாமல் மிக்ஸிங், மாஸ்திரிங் கூட இசையமைப்பில் ஒரு அம்சம் என்பதை நிரூபித்து காட்டியது அவர்தான். அதாவது அது இறுதிக்கட்டவேலை என்பதையும் தாண்டி, அது ஒரு கட்டுமானமாக இசையமைப்பில் முக்கியத்துவம் பெற்றது என்ற அகிலனின் கருத்து இங்கு உற்று நோக்கத்தக்கது. இங்கு இசையமைப்பாளன் ஒரு தொழில்நுட்பக் கலைஞனாகவும் இயங்கியாக வேண்டிய சூழல் உருவாகிவிட்டது. ஒலிப்பொறியியல்(sound engineering) சரியான வளர்ச்சி பெறாத இந்தியச் சூழலில் ஒரு இசையமைப்பாளர் தானே அதைக்கற்றுக் தேர்வதன் மூலமாக மட்டுமே, அத்தகைய உலகத்தரத்தை பெறக்கூடியவராக இயங்க முடியும் என்பதை ரஹ்மான் வெளிப்படுத்தினார்.

கணனித் தொழில்நுட்பம் இசைத்துறையில் ஒலித்துல்லியம் மட்டுமின்றி கணனி முன்பாக அமர்ந்த நிலையில் ஒரு முழு இசைப்படைப்பை உருவாக்குவதாக மாற்றம் பெறுகிறது. இங்கே ஒரு ஹார்மோனியத்தில் மெட்டுக்களை உருவாக்கும் இசையமைப்பாளன் காலாவதியாகிவிடுகிறான். கணனி மூலமாக இசையை உருவாக்க ஒருவனுக்கு, முதலில் இசையை முறையாகக் கற்ற அறிவு தேவை. அதிலும் குறிப்பாக மேற்கத்திய இசையின்(western music theory) கலைச் சொற்களின் புலமை தேவை. ஏனெனில் கணனியின் இசைக்கான மென்பொருட்கள் யாவும் மேற்கத்தைய இசைக்காகவே எழுதப்பட்டவை. அடுத்து கணனியின் மொழிதெரிந்தவனாகவும்(computer language), அதில் தேர்ச்சி பெற்றவனாகவும். இருக்கவேண்டும். மூன்றாவதாக கற்பனையாற்றலுள்ள இசையமைப்பாளனாகவும் இருக்க வேண்டும்.

இந்தியாவின் முன்னணி தகவல் தொழில்நுட்ப இதழான எக்ஸ்பிரஸ் கம்ப்யூட்டர் இதழ் ரஹ்மான் தொழில்நுட்பத்தைப் பயன்படுத்தும் விதத்தை வியக்கிறது. அவர் பழைய டேப் தொழில்நுட்பத்தைப்

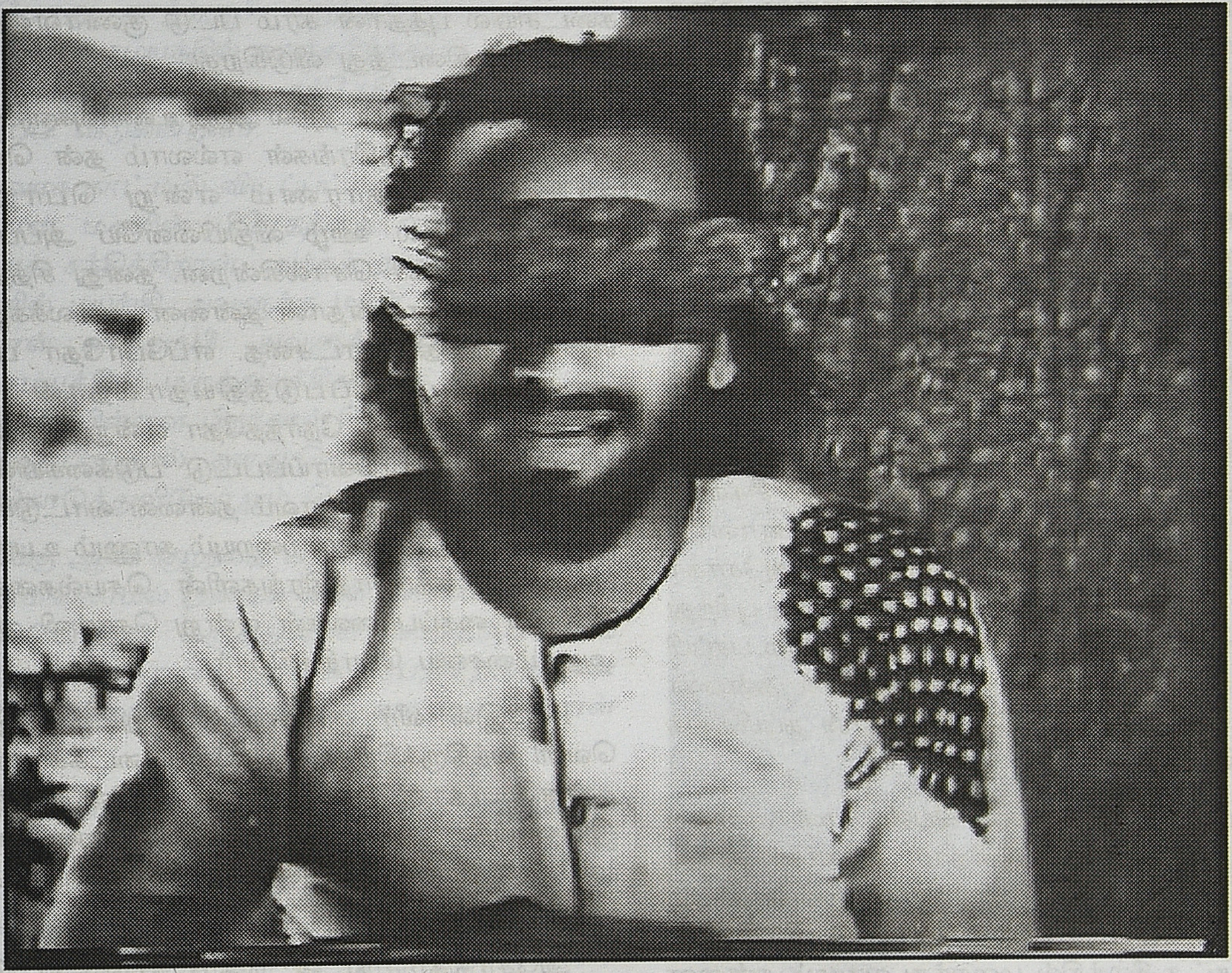
பயன்படுத்துவதைத் தவிர்க்கிறார். எளிதில் எடுத்துச் செல்லத்தக்க கையடக்கமான கம்ப்யூட்டர்களையே பயன்படுத்துகிறார். பெரும்பாலான இசையமைப்புப் பணிகளை விமானப் பயணங்களில் தன்னுடைய ஆப்பிள் மேக் கம்ப்யூட்டர்களில் மேற்கொள்கிறார் என்ற கருத்தை ஆமோதிப்பதுபோல், "கணினி இல்லாமல் என்னால் வாழ இயலாது. பெரும்பான்மையான இசையை அதன் மூலமே உருவாக்குகிறேன். அதனால் என்னுடைய பயணங்களில் கூட என்னோடு எடுத்துச் செல்கிறேன். நான் ஏன் ஆப்பிள் மேக்கின்டாஷ் உபயோகிக்கிறேன்? அதுதான் எளிதானதும் சிறந்ததுமாகும் குறிப்பாக இசை மற்றும் படைப்புக் கலைகளை உருவாக்குவதற்கு. நான் வேறுபல தொழில் நுட்பங்களிலும் பரிசோதனை செய்து பார்த்திருக்கிறேன். ஆனால் மேக் எனக்கு நெருக்கமானதாக இருக்கிறது. அது attitude உள்ள எந்திரம்" என்கிறார் ரஹ்மான். ஒரு இயந்திரத்திற்கு மனிதப்பண்புகளை ஏற்றிக் கூறுமளவுக்கு தொழில்நுட்பம் சார்ந்தவராக அவர் இருக்கிறார். சர்வதேச அங்கீகாரம் பெற்ற இந்திய இயக்குநர் கோவிந்த் நிஹ்லானி ரஹ்மானைப் பற்றிக் கூறும்போது 'உலகத்தரத்திலான ஒரே இந்திய இசையமைப்பாளர் ஏ.ஆர்.ரஹ்மான். உண்மையாகக் கூறப்போனால் அடுத்த நூற்றாண்டின் இசையமைப்பாளர் என்றும் சொல்வேன். அவர் வெறும் மெட்டுக்களை உருவாக்குபவர் அல்ல. அவர் முழுமையான இசையை உருவாக்குபவர். அவர் இசைத்துறையின் போக்குகளையும் வளர்ச்சிகளைகளையும் தொடர்ந்து கவனித்து வருபவர்'என்கிறார். இதில் இரண்டு விஷயங்கள் கவனிக்கத் தக்கன. ஒன்று உலகத்தரத்திலான என்ற சொல் பிரயோகம். இன்று உலகத்தரம் என்பது மேற்குலகத்தின் அங்கீகாரத்தை பெறுவதற்கான சொல். அல்லது மேற்குலக ரசனையை ஒத்தது என்பதுதான். ஏனெனில் நிகாலினி போன்ற இயக்குநர்கள் வெளிநாட்டு சந்தையையும் மனதில் கொண்டு தங்கள் படங்களை உருவாக்குபவர்கள். இரண்டாவது ரஹ்மான் இசைத்துறையின் போக்குகளையும் வளர்ச்சிகளையும் தொடர்ந்து கவனித்து வருபவர் என்பது. தன்னுடைய இசையை அல்ல. உலகச் சந்தையில் என்னவகையான இசை செல்லுபடியாகிறது, என்னமாதிரியான தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி நிகழ்ந்திருக்கிறது என்பதான கணிப்புகள் 'சந்தையின் தேவையைச் சந்திக்கும்' அணுகுமுறையின்றி வேறில்லை.

இங்கே ரஹ்மான் தான் பயன்படுத்தும் சாதனங்களின் விளம்பரப் பிரதிநிதி போல்செயல்படுகிறார். குறிப்பாக ரஹ்மானின் வருகைக்குப் பின் அவருடைய பாணி, அவர் பயன்படுத்தும் கருவிகள், சாதனங்கள் எல்லாவற்றுக்கும் இந்திய இசைச் சந்தையில் பெரிதும் கவனிக்கப்படும் பொருட்களாயின.

அடுத்ததாக ரஹ்மானுடைய படிப்படியான வளர்ச்சி, அவரின் திறமை சார்ந்தது மட்டுமல்ல. நிர்வாகத்திறன் நிரம்பக் கொண்டவர், ஏ ஆர் ரஹ்மான். அவரின் இன்றைய உயரத்திற்கு, அவரது உழைப்பு மட்டுமல்லாது, அவரது நிர்வாகத்திறன் குறிப்பிட்டு சொல்லப்பட வேண்டிய ஒரு விஷயம். உழைப்பும் திறமையும் மட்டுமே வெற்றியின் வாசல்களை நெருங்க உதவாது என்பதற்கு அவர் ஒரு சான்று. அவருடைய அலுவகத்திலும், ஒலிப்பதிவு கூடத்திலும் ஒவ்வொரு டிபார்ட்மெண்டும் ஒவ்வொருவர் மேற்பார்வையில் விடப்பட்டிருக்கும். ஒலிப்பதிவு சார்ந்த டிபார்ட்மெண்டுக்கு ஒருவர், இசை கலைஞர்கள் சார்ந்த டிபார்ட்மெண்டுக்கு ஒருவர், பத்திரிகை மற்றும் வெளிநபர்கள் தொடர்புக்கு ஒருவர் என்று எல்லாவற்றுக்கும் ஒவ்வொருத்தர் இருப்பார்கள். இசை வெளியீடுகள் பற்றிப் பேச வேண்டும் என்றால் ஒருவர், சட்டம் பேச ஒருவர் என்று அது மிகப்பெரிய நிறுவனம்போல் இருக்கும். அவர்கள் எல்லோருமே அற்புதமான மனிதர்கள். அதிலும் அவரது ஆஸ்தான சவுண்ட் இஞ்சினியர் சிவக்குமார் அற்புதமான நண்பர். அவரது வெளிநாட்டு தொடர்புகளை கவனித்த கணேஷங்கர் இன்னொரு அற்புதமான மனிதர். ஆதி, கார்த்திக், நியோல் இப்படி எல்லோரையும் நான் நினைவு வைத்து குறிப்பிடும் அளவுக்கு அந்த நிர்வாகம் இளைஞர்களால் குஷியாக ஒரு குடும்பம் போல் மேற்பார்வை செய்யப்படுவதுதான். இந்திய சினிமாவில் இசையை ஒரு தனி நிறுவனமாக அவர் சாதித்துக் காட்டியிருப்பது, யாரும் இதுவரை இந்தியாவில் கற்பனை செய்ய முடியாதது என்கிறார் அகிலன். இங்கு ரஹ்மான் ஒரு இசையமைப்பாளராக மட்டுமல்லாமல், ஒரு கார்ப்பரேட் நிறுவன உரிமையாளராகவும் செயல்படுகிறார். நவீன முதலாளியம் மேற்கத்திய நாடுகளில் எல்லாக் கலைகளையும் கலைஞர்களையும் ஒரு பண்டமாக்கிவிட்டபிறகு, அதன் இயங்கு முறையும் இயங்கு தளமும் வேறாகிவிட்டன. ஒரு பண்டம் தன்னைத்தானே விளம்பரப்படுத்தி சந்தையில் இடம்பிடிப்பதைப் போல, ஒரு கலைஞனும் தன்னைத்தானே சந்தையில் முன்னிறுத்திக் கொள்ள வேண்டிய தேவை இருக்கிறது. உலகமய வர்த்தகச் சூழலை ரஹ்மான் தெளிவாகப் புரிந்தவர் என்பதையும் அவர் வெற்றியோடு சேர்த்துப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

(தொடரும்)

தாய் சொல்லைத் தட்டிய அசோக்குமார்



கதையம்சத்தில் ஒன்றுக்கொன்று நெருங்கிய தொடர்புடைய இரு படங்களைப் பற்றி இக்கட்டுரையில் பார்ப்போம். தமிழ்த் திரைவரலாற்றில் அதீதமான கதைக்கருவை கையாண்ட படங்கள் என்று இவற்றைச் சொல்லலாம். ஒரு வகையில் உளப்பகுப்பாய்வு சிந்தனையின் முக்கிய பகுதியைத் தொட்டவை இந்த இரண்டு படங்கள். இந்த இரண்டு படங்களுமே நாட்டுப்புற மரபுக் கதைகளிலிருந்து கிளைத்தவை.

முதல் படம் அசோக்குமார்(1941). 'பூமியில் மானிட ஜென்ம மடைந்துமோர் புண்ணியமின்றி விலங்குகள் போல்' என்ற பிரபலமான பாடலைக் கொண்ட படம். மௌரியப் பேரரசரான அசோகர், அவர் மகன் குணாளன், அவரின் மனைவியருள் ஒருவரான திஷ்யரட்சதை, ஆகியோரைச் சுற்றி சுழலும் கதை கொண்டது. இந்தக் கதாபாத்திரங்களின் வாழ்வை உறுத்தாட்டும் ஊழைப் பற்றி சொல்பவராக உபகுப்தர் என்ற புத்த பிக்கும் வருகிறார்.

குணாளனாக தியாகராஜ பாகவதர், திஷ்யரட்சதையாக பசுபலேட்டி கண்ணாம்பா, அசோகராக சித்தூர் நாகையா நடித்தது. இயக்கம் ராஜா சந்திர சேகர். வசனம் இளங்கோவன். ஆரம்ப கால எம்.ஜி.ஆரும் ஓரிரு காட்சிகளில் வருகிறார்.

அப்படத்தில் ஒரு காட்சி. இடம் படுக்கையறை. அதிக அலங்காரத்துடன் திஷ்யரட்சதை இருக்கிறாள். அவருடன் இருக்கும் குணாளன் பாட திஷ்யரட்சதை அபிநயம் பிடித்து ஆடத்தொடங்குகிறாள். அதைத் தொடரும் காட்சிகளில் ஆட்டம் முடிந்தவுடன் திஷ்யரட்சதை தாபம் ததும்ப குணாளனுடன் வார்த்தையாடத் தொடங்குகிறாள். கண்கள் இல்லாதது எது? என்று குணாளனிடம் கேள்வியைப் போடுகிறாள் திஷ்யரட்சதை.

குணாளன் அக்கேள்விக்கு விடையாக 'கள்' என்கிறான். மற்றொன்று என்று விடாமல் கேள்வியைத் தொடர்கிறாள் திஷ்யரட்சதை. அவளின் காமத்தால் அலைக்கழிக்கப்பட்ட தோற்றத்தைக் கண்டு பாகவதரின் மனது தடுமாறி.

நாவராமல் கண்கள் கீழே பார்க்கிறது. திஷ்யரட்சதை தானெழுப்பிய கேள்விக்கு 'கண்ணில்லாதது காமம்' என்று பதில் தருகிறாள். வேதனையில் கொடியது விரகதாபம்தானே என்று வெளிப்படையாக பேசும் திஷ்யரட்சதையின் காமம் வெறும் பேச்சோடு நின்று விடுவதில்லை. அவள் குணாளனை உடலளவில் நெருங்கவும் வைத்து விடுகிறது.

காமத்தைப் பற்றி ஒரு பெண் முன்கை எடுத்துப் பேசுவது கலாசாரத்துக்கு புறம்பான, விகற்பமான விஷயமாகும். மேலும் அதில் கூடுதல் சிக்கல் என்னவென்றால், திஷ்யரட்சதையோ அசோகருக்கு மணமுடிக்கப்பட்டவள். அந்தவகையில் அவள் குணாளனுக்கு சிற்றன்னை முறை வேண்டும்.

குணாளனோ ஏற்கனேவே திருமணமானவன். திஷ்யரட்சதை அவளின் படுக்கையறையில் தனது கணவரின் சித்திரத்தை வைத்துக்கொண்டு கனவுலகில் சரசமாடுவதையும் குணாளனனின் மனைவியான காஞ்சனா ஒரு காட்சியில் பார்த்துவிடுகிறாள். 'நீ போரில் மற்றவரைக் கொல்வது பாவமில்லையா. வா பாவம் செய்து புகழடைவோம்' என்று நெருங்கும் தனது சிற்றன்னையிடம் 'காமத்தால் கிரேக்க, எகிப்திய சாம்ராஜ்யங்கள் சிதறிப் போயிருக்கின்றன. வரம்பு மீறிய காமத்தில் பிதற்றும் அவளை இனி தனது கண்கள் காண விரும்புவதில்லை' என்று இன்னும் பிறக்காத தன் சிசுவின் மீது ஆணையிட்டு விலகிப் போகிறான் குணாளன். அந்த நெருக்கடியான சமயத்தில் தந்தையான அசோகர் வருகிறார். பழி மகனிடம் இருப்பதாக தவறாகப் புரிந்து கொண்டு அவனை நிந்திக்கிறார். திஷ்யரட்சதையும் பசப்பி நடித்து குணாளனே தவறான நோக்கத்துடன் தன்னை அணுகினான் என்று பழியைப் போட்டு தான் தப்பித்துக் கொண்டு விடுகிறாள்

தாய் முறையில் இருப்பவளை பெண்டாள முயன்ற தனது மகனை நாடு கடத்தி விடுகிறார் அசோகர். தனது விருப்பத்துக்கு இணங்காத குணாளனின் மேலுள்ள தாபம் மறைந்து போய் அவன் மீது சீற்றம் கொண்டு விடுகிறாள் திஷ்யரட்சதை. தட்ச சீலத்தில் மறைந்து வாழும் தன்னை காண விரும்பாத குணாளனின் கண்களை குருடாக்கிவிடும் படி அசோகர் எழுதியதாக ஒரு பொய்க் கடிதத்தை தயாரித்து குணாளனைப் பராமரித்து வரும் அரசனுக்கு அனுப்பி விடுகிறாள் திஷ்யரட்சதை.

தனது அரவணைப்பில் இருக்கும் இளவரசனின் கண்களைக் குருடாக்க தயக்கப்படுகிறான் தட்சசீல அரசன். தந்தையின் ஆணையைத் தட்டக்கூடாது என்று குணாளனே முன்வந்து எரியும் சூட்டுக் கோல்களைக் கொண்டு தன்னை குருடாக்கிக் கொள்கிறான்.

பெண்ணுக்கான அடக்கம் இல்லாமல் தனது காமத்தை வெளியிட்ட திஷ்யரட்சதையும் கடைசியில் தனது தவறை உணர்கிறாள். புத்தபிரான் சன்னிதியில் பாவ மன்னிப்பு கோருகிறாள் அவள். யாரும் புத்தனின் முன்பு பாவியில்லை என்று அங்கிருக்கும் புத்தபிக்கு அவளை ஏற்றுக்கொண்டுவிடுகிறார்.

இருந்தும் தனது அந்தரங்கம், சதித்திட்டம் அசோகருக்கு தெரிய வந்த சமயத்தில் திஷ்யரட்சதை தற்கொலை செய்து கொள்கிறாள். கடைசிக் காட்சியில் குணாளன்

காமத்தைப் பற்றி ஒரு பெண் முன்கை எடுத்துப் பேசுவது கலாசாரத்துக்கு புறம்பான, விகற்பமான விஷயமாகும். மேலும் அதில் கூடுதல் சிக்கல் என்னவென்றால், திஷ்யரட்சதையோ அசோகருக்கு மணமுடிக்கப்பட்டவள். அந்தவகையில் அவள் குணாளனுக்கு சிற்றன்னை முறை வேண்டும்.

புத்தபிரான் சிலையின் முன்பு வணங்கி நின்று பாடும் போது புத்தரின் சிலையும் கண்ணீர் வடிக்கிறது. கடைசியில் புத்தரின் கரம் பட்டு குணாளனுக்கு இழந்த பார்வை கிடைத்து விடுகிறது.

அசோக்குமார் படத்தில் அதீத உணர்வுகளுக்கு ஆட்படும் முக்கிய கதாபாத்திரங்கள் எல்லாம் தன் செயல்களுக்கு தாங்கள்தாம் காரணம் என்று பொறுப்பாக்கிக் கொள்வதில்லை. ஊழ் விதியினையே அப்பாத்திரங்கள் காரணங்களாகச் சொல்கின்றன. தனது சித்தம் கலங்கச் செய்யும் குணாளன்தான் தன்னை அலைக்கழிக்கும் விதி என்கிறாள் திஷ்யரட்சதை. எப்போதோ புனிதர்களை தான் அவமானப்படுத்தியதால்தான் கண்களை இழக்கும் படி விதி நேர்ந்ததோ என்று அல்லாடுகிறான் குணாளன். நோய்வாய்ப்பட்டு படுக்கையில் கிடக்கும் அசோகனோ எந்தப்பாவம் தன்னை வாட்டுகிறது என்று புலம்புகிறான். எல்லாவற்றையும் காணும் உபகுப்தர் என்ற புத்தபிக்கு கதாபாத்திரங்களின் செயல்களைப்பார்த்து விதியின் கைப்பாவைகள் என்று சொல்லி அசோகருக்கு அஹிம்சையை போதிக்கிறார்.

1925இல் வீர் குணாள் என்று ஓர் இந்திப்படம் வெளி வந்திருக்கிறது. புதுக்கோட்டைக்காரரான ராஜா சாண்டோதான் குணாளனாக அதில் நடித்திருப்பதாக இணையதள குறிப்புகள் தெரிவிக்கின்றன. தமிழில் வந்த அசோக்குமார் அந்தப் படத்தை தழுவியதா எனத் தெரியவில்லை.

அசோக்குமாருடன் தொடர்புடைய இன்னொரு படம் மங்கையர்க்கரசி(1949) எஃப். நாகூர் தயாரிப்பில், ஜித்தன் பானர்ஜி இயக்கத்தில் வெளிவந்த படம். வசனம் உவமைக் கவிஞர் சுரதா. பாட்டன்,தந்தை, பேரன் ஆகிய மூன்று வேடங்களிலும் பி.யு.சின்னப்பா நடித்திருக்கிறார்.கண்ணாம்பாதான் நாயகி. அசோக்குமார் படத்தில் விதியானது சிற்றன்னை மகன் உறவை நேரிடையாக பேசுகிறதென்றால் மங்கையர்க்கரசியில் மறைமுகமாக விதியானது வந்து நிற்கிறது.

மங்கையர்க்கரசி படம் பெரிய எழுத்து விக்கிரமாதித்தன் கதையில் வரும் காந்த ரூபன், காந்த ரூபி என்ற கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இக்கதையில் ஓர் அங்கமாக வரும் பசுவானது தனது கன்றுடன் பேசுவது வழியாக விதியின் குரலானது வெளிப்படும்.

காந்த ரூபன் கதையில் திரைச்சீலை, சரவிளக்கு, தலையணை எல்லாம் விக்கிரமாதித்தனிடம் கதை சொல்லும். அதன் கதைச்சுருக்கம் நூற்றிருபது பெண்டாட்டி இருந்தும் பிள்ளையில்லாமல் இருந்த அரசனுக்கு கடவுளின் அனுகிரகத்தால் ஆண் குழந்தை பிறக்கிறது, அவன் காந்த ரூபன். இருபது பெண்டாட்டி

இருந்தும் குழந்தையில்லா இன்னொரு அரசனுக்கு பெண் குழந்தை பிறக்கிறது. அவள் காந்தரூபி.

காந்தரூபனும் காந்தரூபியும் கடிமணம் புரிந்து உப்பரிகையில் மகிழ்ந்திருக்கும் சமயம், பூமியில் குளித்துவிட்டு கந்தர்வ லோகத்துக்கு திரும்பிக்கொண்டிருக்கும் ஏழு சப்தகன்னிகைகளின் காதில் காந்தரூபனின் கானம் விழுகிறது. கானத்தால் கவரப்பட்டு சப்தகன்னிகைகள் சொர்க்கலோகத்துக்கு அவனை பூ மாலையாக மாற்றி கொண்டு போய் முறை போட்டு அவனுடன் சந்தோஷமாக இருந்து வருகிறார்கள். மனைவியான காந்தரூபிக்கும் ஒருநாள் அவனை ஒதுக்கி விடுகிறார்கள். அப்படியாக இருக்கும் போது காந்தரூபி கருத்தரித்துவிடுகிறாள். கணவன் இல்லாத சமயத்தில் கருத்தரித்ததால் மாமனார், மாமியார் அவளின் கற்பை சந்தேகித்து அவளைக் காட்டுக்கனுப்பி விடுகின்றனர்.

அனாதரவாக காட்டில் விடப்பட்ட காந்தரூபி அங்கு இறந்து போன மகளின் பிரேதத்தை எரியூட்ட வந்த ஒரு தாசியைச் சந்திக்கிறாள். அந்தத் தாசியின் உபசார வார்த்தைகளில் மயங்கி அவளுக்கு மகள் போல இருக்க சம்மதிக்கிறாள் காந்தரூபி. அவளுக்கு பிரசவ நேரம் நெருங்கும் சமயத்தில், மருத்துவச்சிகளுக்கு திரவியங்கள் கொடுத்து ஆண் பிள்ளை பிறந்தால் கொன்று விடுமாறும் பெண் குழந்தை பிறந்தால் தனது தொழிலுக்கு வசதியாகத் தன்னிடம் கொடுத்துவிடுமாறும் சொல்கிறாள் தாசி.

காந்தரூபிக்கு ஆண் குழந்தை பிறக்கிறது. குழந்தையைக் கொல்ல மனமில்லாமல் அதைக் காளி கோவிலில் போய் போட்டு விடுகிறாள் மருத்துவச்சி. காந்தரூபியிடம் மரப்பொம்மையைத்தான் அவள் பெற்றெடுத்தாள் என்று மரப்பொம்மையை அவளுக்கு காட்டிவிடுகிறாள் மருத்துவச்சி.

காளி சன்னிதியின் அருகே இருக்கும் ஐந்துதலை நாகப் பாம்பானது குழந்தையை படம் விரித்து பாதுகாக்கிறது. மறுநாள் காந்தரூபனை பெற்ற அரசன் காளி கோயிலுக்கு வரும் போது அழும் குழந்தையை கண்டெடுத்து குழந்தையை இல்லா குறையைப் போக்கிக் கொள்ள அதை வளர்க்கிறான். அரசன் குழந்தைக்கு ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கையும் கற்றுக்கொடுத்து வளர்க்கிறான். குழந்தையும் வளர்ந்து இளவரசனாகிறது. வாலிபனாகிவிட்ட பிறகு அவன் மேலத்தெருவில் நகர்வலம் போகும் போது அங்கு தாசி வீட்டின் முன் நின்றிருந்த பெண்ணைத் தாயென அறியாது தாசியென நினைத்து மோகம் கொள்கிறான். தனது சேவர்களிடம் பணம் கொடுத்து தாசியின் வீட்டுக்கு இரவு வருவதாக தகவல் சொல்லி அனுப்பி விடுகிறான். ஊரடங்கியதும் திட்டமிட்டபடி தாசி வீட்டுக்குப் போகிறான்.

அடுத்த கட்டத்தில் கதையானது இளவரசனின் மனப்போக்குப் படியே நடந்து விட்டால் கலாசாரத்தின் அடிப்படை ஒழுங்கே தகர்ந்து விடும். அழிக்க இயலா மாபாதகச் செயலாகிவிடும். இந்த இடத்தில் கதையின் போக்கில் பொருத்தமான திருப்பம் ஏற்படுகிறது.

இருட்டில் போகும் போது அங்கு கட்டப்பட்டிருந்த கன்றின் வாலை இளவரசன் தெரியாமல் மிதித்து விடுவான். வலி பொறுக்காமல் கன்றானது தனது தாயிடம் தன் வாலை ஒருவன் மிதித்துப் போகிறான் என்று புகார்சொல்லும். அது கேட்டு தனது தாயையே பெண்டாளப் போகிறவன் அதுவும் செய்வான் இன்னமும் குற்றம் செய்வான் என்று பசுவானது தனது குட்டிக்கு பதில் சொல்லும். தாயை நோக்கி விழையும் மகனுக்கு இணை கோடாக, அதன் எதிர் நிலையில் உறவு மீறலை எச்சரிக்கும் குரலாக பசுவானது தனது கன்றிடம் பேசுவது மாதிரி கதையில் வந்திருப்பது சுவாரஸ்யமான அம்சமாகும்

இளவரசனுக்கு கடவுள் கடாட்சம் இருப்பதால் பசுவுக்கும் கன்றுக்கும் இடையில்நடந்த உரையாடல் புரிந்து விடுகிறது. மனதில் லேசாக தயக்கம் படர்கிறது. பசுபோட்ட தணிக்கைக் குரலையும் பொருட்படுத்தாமல் மீறி தாயை நெருங்குகிறான். அச்சமயத்தில் தாயின் இரு ஸ்தனங்களிலிருந்து பால் சுரந்து அவன் முகத்தில் பீச்சியடிக்கிறது. அதைப்பார்த்து மிரண்டு இளவரசன் பின்வாங்கிவிடுகிறான். அதைத் தொடர்ந்து அவனுக்குள் சுய சந்தேகம் பிறக்கிறது. தனது பிறப்பு இரகசியத்தைப்

பற்றிய கேள்வி அவனுள் எழுகிறது.

மறுநாள் அரசனிடம் நீர்தான் என் உண்மையான பிதாவா? வேறு பெற்றோர்கள் எனக்கு இருக்கிறார்களா? என்று வினவுகிறான். உண்மையைச் சொல்லாவிட்டால் தன்னையும் மாய்த்து அவனையும் மாய்த்துக் கொள்வான் என்று பயந்து அரசன் காளியால்தான் அவன் பிறப்பு ரகசியத்தை அவிழ்க்க முடியும் தான் வளர்ப்பு தந்தைதான் என்று சொல்லிவிடுகிறார். இளவரசனும் சகலரையும் தன்னுடன் காளி சன்னிதிக்கு அழைத்துப் போய் தன் பிறப்பு அடையாளத்தை வெளிப்படுத்தாவிட்டால் தன்னுயிரை மாய்த்துக் கொள்வதாக முறையிடுகிறான்.

காளி அனைவர் முன்னும் பிரசன்னமாகி சப்த கன்னிகைகள் இளவரசனின் தந்தையை தூக்கிக் கொண்டு போனது முதல், பாம்பு பாதுகாத்து குழந்தையானது அரசனுக்கு கொடுக்கப்பட்ட வரையிலான கதையை ஆதியோடந்தமாக விவரித்துச் சொல்லுகிறாள். காந்தரூபியிடம் சப்தகன்னிகைகளுக்காக எட்டு சுக்கிரவாரம் விரதம் இருந்து அவர்களிடம் மாங்கல்யப் பிச்சை கேட்டால் காந்தரூபன் திரும்பக் கிடைப்பான் என்று சொல்லி மறைந்து விடுவாள் காளி.

அப்படியே காந்தரூபியும் விரதமிருக்க கன்னிகைகள் பிரசன்னமாகி தூக்கிச் சென்றிருந்த இராசகுமாரனை இருப்பிடஞ் சேர்த்து விட்டு மறைந்து விடுகிறார்கள். அதன்பிறகு காந்தரூபன் தனது பிதா, மனைவி மகனுடன் அரசுப் பட்டத்துக்குரியவனாய் சுகித்து வாழ்ந்து வந்தான். இதே கதை சிற்சில மாற்றங்களுடன் பன்னிரண்டு கதைகள் என்னும் மதனகாமராஜன் கதைப்புத்தகத்திலும் உள்ளது.

இந்த நாட்டுப்புறக் கதையானது சினிமாவுக்குத் தேவையான நிறைய மாற்றங்களுடன் மங்கையர்கரசி படமாக ஆகியுள்ளதுகற்பின் மேன்மையைக் காட்வதற்காக எடுக்கப்பபட்ட படம். படத்தில் கற்புக்கெதிராக பூவுலகின் ஒழுக்க விதிகளை மதிக்காதவர்களாக, சிற்றின்பப் பிரியைகளாக கந்தர்வகன்னிகள்தான் இருக்கிறார்கள்.

அவர்களுக்கெதிராக கண்ணாம்பா தொடுக்கும் போராட்டம்தான் கதை. முக்கியமாக காந்தரூபன் கதையில் வருவது போல் கடைசியில்சப்தகன்னிகைகளிடம் மாங்கல்யப் பிச்சை கேட்டு கண்ணாம்பா மன்றாடுவதில்லை. வீண் சந்தேகத்தில் விபச்சாரி பட்டம் சுமத்தப்பட்ட கண்ணாம்பா கடவுளின் இருப்பைப் பற்றி கேள்விகேட்கும் போது அவரது பதிவிரதா சக்தியினால் தேவலோகம் தீப்பற்றி எரிகிறது. சப்தகன்னிகைகள் கற்புக்கரசியின் வாக்குக்கு முன்னால் நடுநடுங்கி பயந்து ஓடுகிறார்கள். அவளது கணவனை பூலோகத்துக்கு கொண்டு வந்து கொடுத்துவிடுகிறார்கள்.

பத்துபதிப்புகள் கண்ட கவிஞர் சுரதாவின் மங்கையர்கரசி வசன நூலில் காராம்பசு தன் கன்றிடம் பேசுகிற மாதிரி காட்சிகளில்லை. ஆனால் மங்கையர்க்கரசியின் மார்பில் பால் சுரந்து மகனான சுதாமன் முகத்தில் அடிப்பதாக மட்டும் காட்சி அமைப்பு எழுதப்பட்டிருக்கிறது.

இந்தக்காட்சி அமைப்பு படத்தில் வருவதில்லை. சின்னப்பா தாசி வீட்டில் தான் பார்த்த பெண்ணை தனது தாயென்று அறியாது கனவுலகில் பாடுவது மாதிரியும், அதற்குப் பதிலாக கண்ணாம்பா சின்னப்பா தனது மகன்தான் என்று அவருக்கு உணர்த்தும் விதத்தில் பாலகனே மகனே என்று பாடுவது மாதிரி காட்சி எடுக்கப்பட்டிருக்கும்.

தாய் மகன் உறவைச் சொல்லும் கதையமைப்பைக் கொண்ட நாட்டுப்புறப்பாடல்கள், கதைகள் நிறைய கலாசாரத்தில் காணப்படுவதாக மானிடவியல் ஆய்வளார்கள் கண்டறிந்திருக்கிறார்கள். செவ்வியல் நாடகமாகவும் இந்தக் கதை பல்லாயிரக்கணக்கான கிரேக்க பார்வையாளர்களின் முன்பு நடித்து காட்டப்பட்டிருக்கிறது.

தாய் மகன் உறவைச் சொல்லும் கதையமைப்பைக் கொண்ட நாட்டுப்புறப்பாடல்கள், கதைகள் நிறைய கலாசாரத்தில் காணப்படுவதாக மானிடவியல் ஆய்வளார்கள் கண்டறிந்திருக்கிறார்கள். செவ்வியல் நாடகமாகவும் இந்தக் கதை பல்லாயிரக்கணக்கான கிரேக்க பார்வையாளர்களின் முன்பு நடித்து காட்டப்பட்டிருக்கிறது.

தொன்னூறு வயதிற்கு மேல் கி.மு 496 இல் வாழ்ந்த சோபக்கிளிஸ் எழுதிய ஈடிபஸ் நாடகமும் தாய், தந்தை, மகன் இடையிலுள்ள உறவைக் கையாண்ட நாடகமாகும். ஊழிலிருந்து தப்பிக்க முயன்றவர்கள், அதனிடமிருந்து விலகமுடியாமல் துயர முடிவைச் சந்திப்பதைப்பற்றி ஈடிபஸ் நாடகம் சொல்லுகிறது.

ஈடிபஸ் என்றால் வீங்கிய பாதங்கள் உடையவன் என்று அர்த்தம். ஈடிபஸின் தந்தை லையஸ். லையஸ் என்பதற்கு இடது கைக்காரன் என்று பொருள். பாட்டனார் லப்டகாஸ் என்றால் நொண்டி நடப்பவர் எனப் பொருள்படும். இப்படியாக ஈடிபஸ் குடும்பத்தினர் மற்றவர்கள் இருப்பது மாதிரி 'நேர் பாதையில்' போக இயலாத குறைபாடுடையவர்களாக இருக்கிறார்கள். பல நாட்டுப்புற கதைகளில் காணப்படும் முன்னறிவிப்பு, அசரீரீ, களங்கமுள்ள வேண்டப்படாத குழந்தை காட்டுக்கு கொல்ல அனுப்படுவது, குழந்தையைக் கொண்டு செல்லும் காவலாளிகள் மனமிரங்கி குழந்தையைக் கொல்லாமல் விட்டுவிடுவது, குழந்தையை மிருகங்கள் வளர்ப்பது, ஒருகட்டத்தில் அந்தக்குழந்தைக்கு தான் யார் என்று பிறப்பு இரகசியத்தைப் பற்றி கேள்வி எழுவது போன்ற அம்சங்கள் ஈடிபஸ் நாடகத்திலும் காணப்படுகின்றன.

ஈடிபஸ் நாடகத்தின் சுருக்கம் தீப்ஸ் நகரத்தின் அரசன் பாலிபசுக்கும்,அவளது மனைவியான ஜொகாஸ்தாவிற்கும் நீண்டநாட்களாக குழந்தைகள் இல்லை. பாலிபஸ் டெல்பி கோயிலில் அசரீரீ கேட்கப் போகும் போது தனது மகனின் கைகளாலேயே அவன் கொல்லப்படுவான் என்று வாக்கு சொல்லப்படுகிறது.அதையொட்டி ஜொகாஸ்தாவிற்கு ஆண் குழந்தை பிறக்கிறது. மரணத்திற்கு பயந்து போன லையஸ் குழந்தையின் கால்களை துளைத்து இயலாமல் பிணைத்து காவலாளியிடம் கொடுத்து அதை மலையடிவாரத்தில் போட்டு விடுமாறு ஆணையிடுகிறான். காவலாளி குழந்தையைக் கொல்ல மனமில்லாமல் அருகிலிருக்கும் கோரினித் நாட்டைச் சேர்ந்து மேய்ப்பனுக்கு குழந்தையைக் கொடுத்து விடுகிறான். அந்தக் கால்நடைகளை மேய்ப்பவன் குழந்தையை, குழந்தைகள் இல்லாமலிருந்த பாலிபசுக்கு கொடுத்து விடுகிறான். ஈடிபஸ் வளர்கிறான். குடிவெறியிலிருந்த ஒருவன் ஈடிபஸைப் பார்த்து அவன் வளர்ப்பு பையன்தான் ஒரிஜினல் பையன் கிடையாது எனத் திட்டி விடுகிறான். ஈடிபசுக்கு தனது பிறப்பு பற்றி சுய சந்தேகம் எழுந்து விடுகிறது.

அவன் தனது சந்தேகத்தை நிவர்த்தி செய்து கொள்ள டெல்பி கோயிலுக்கு அசரீரீ கேட்கப் போகும் போது யாரென்று தெரியாமலேயே தனது தந்தையைத் கொன்று விடுகிறான்.

அதைத் தொடர்ந்து ஈடிபஸ் தீப்ஸ் நகரின் காவல் தெய்வமான சிங்க உடலும்,பெண் முகமும் கொண்ட உருவத்தின் புதிர்களுக்கு விடையளிக்க அவ்வுருவம் கடலில் விழுந்து தன்னை மாய்த்துக்கொள்கிறது. மன்னனை இழந்து விட்ட தீப்ஸ் நகர மக்கள் தங்களது ராணி ஜொகாஸ்டாவிற்கு ஈடிபஸை மணம் செய்விக்கின்றனர்.

இருவருக்கும் இரு மகன்களும், இரு மகள்களும் பிறக்கின்றன. தீப்ஸ் நகரில் கொள்ளை நோயும் கடும்

பஞ்சமும் நிலவ ஆரம்பிக்கிறது. மக்கள் ஈடிபஸை அணுகி நிவாரணம் கேட்கின்றனர். முன்னால் ஆண்ட அரசனைக் கொன்றவனை கொல்ல வேண்டும் அல்லது அவனைப் பிடித்து நாடு கடத்த வேண்டும் என்று ஈடிபஸிடம் சொல்கிறான் ஜொகாஸ்தாவின் சகோதரனான கிரியான்.

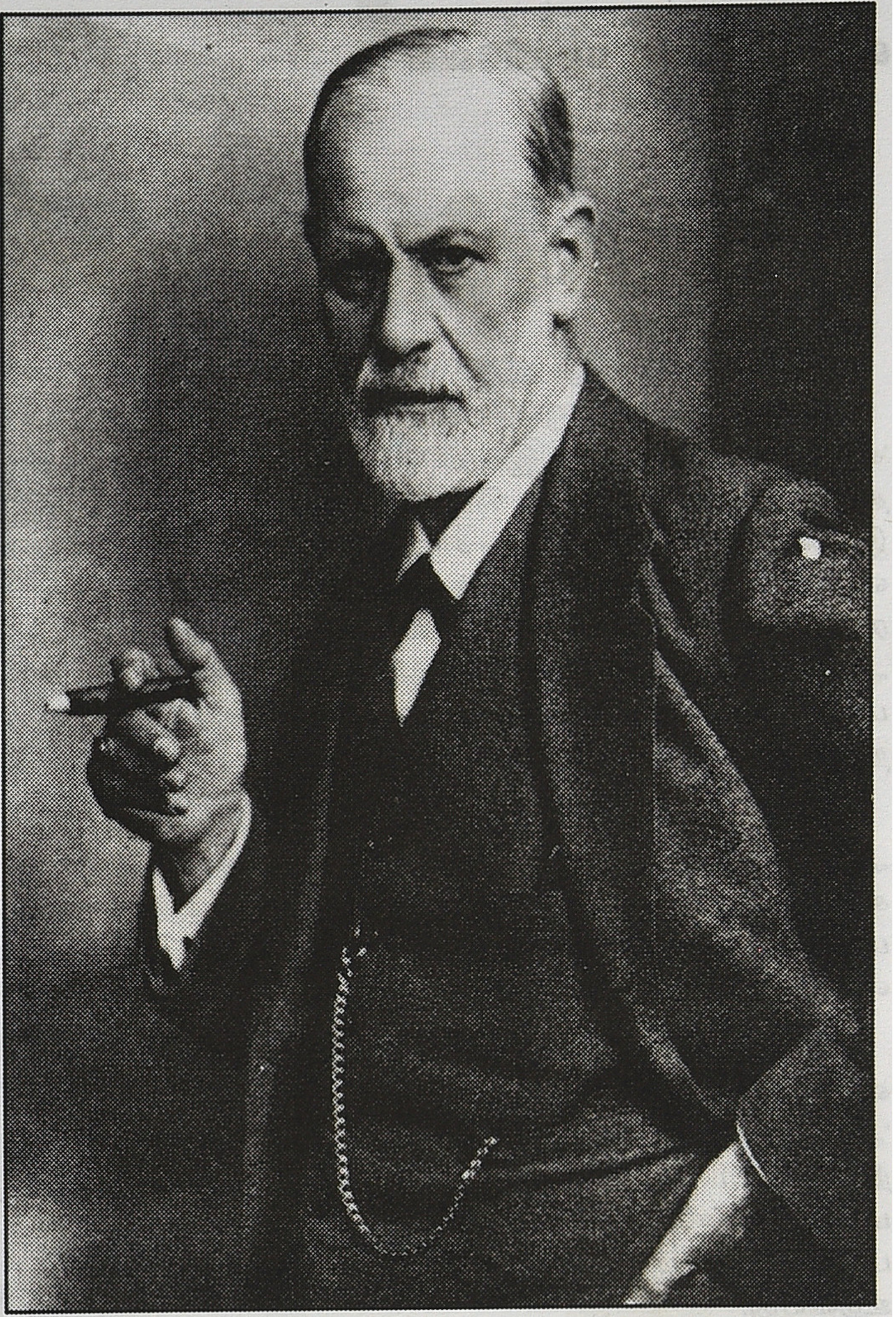
கண்பார்வையற்ற ஞானியான தெரிசியாசுடன் கலந்தாலோசிக்கிறான் ஈடிபஸ். குற்றவாளியைத் தேடாமல் இருப்பதே உத்தமம் என்று சொல்லி ஈடிபசின் விசாரணையை நிராகரிக்கிறார் ஞானி. உண்மையை வெளிப்படுத்தாத ஞானியின் கண் ஊனத்தைச் சுட்டிக்காட்டி அவரை பரிகசிக்கிறான் ஈடிபஸ். அதைக் கேட்டு நீ யாருடைய படுக்கையை ஆக்ரமித்திருக்கிறாய் தெரியுமா? யாருடைய குழந்தை நீ என்று தெரியுமா? என்று ஈடிபஸிடம் புதிர் போடுகிறார் ஞானி. மறுபடியும் என் வாழ்வில் புதிர்களா என்று சொல்லி ஞானியை விரட்டி விடுகிறான் ஈடிபஸ். உண்மையைச் சொல்லதாது நல்லதற்கே நீ என்னை நிந்தித்தாலும் உலகிற்கு அது நல்லதே. பாதகச் செயல் புரிந்தவன் நம்மிடையே இருக்கிறான். அவன் பெற்ற பிள்ளைகளுக்கு அவன் சகோதரனாவான். எந்த பெண்ணிலிருந்து வந்தானோ அவளுக்கு மகனும், கணவனுமாவான். தந்தையின் படுக்கையை அபகரித்தவன் குற்றவாளி. அவன் இங்குதானிருக்கிறான். யோசித்தால் உனக்கே புரியும் என்று சொல்லி போய்விடுகிறார் ஞானி

ஞானி அப்படிப் பேசியது கிரியானின் சதித்திட்டமாக இருக்கும் என நினைத்து அவனுடன் ஈடிபஸ் சண்டை போடுகிறான். ஜொகாஸ்தா இருவருக்கும் என்ன சண்டை என்று கேட்கிறாள்.

ஈடிபஸ் ஞானி சொன்னதைச் சொல்கிறான். அதைக் கேட்டு ஞானதிருஷ்டிகள் பொய்யானவை. என்பதற்கு உதாரணமாக லையசுக்கு வந்த அசரீரியையும் குழந்தை மலையடிவாரத்தில் போடப்பட்டதையும் லையஸ் அவன் மகனால் அல்லாமல் மூன்று சாலைகள் கூடும் இடத்தில் நடந்த கைகலப்பில் கொல்லப்பட்டதையும் ஜொகாஸ்தா சொல்கிறாள். அதைக்கேட்டு அவள் சொல்லும் சம்பவங்கள் தனது வாழ்க்கையோடு தொடர்பு உடையதாக இருக்கக்கண்டு ஈடிபஸின் மனம் மேலும் கலவரமடைகிறது.

ஈடிபஸ் தனது மனைவியிடம் லையஸின் மரணத்தைப் பற்றி விவரமாக கேட்க அவள் ஈடிபஸ் பதவியேற்பதற்கு சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பாக தனது கணவன் ரதத்தில் ஐந்து பேர் சூழ பயணிக்கும் போது மாண்ட விபரத்தையும் அந்தக் கொலைக்கு சாட்சியாக ஒருவன் உயிருடன் மிச்சமிருப்பதாகவும் விவரிக்கிறாள்.

ஈடிபசும் அதைக்கேட்டு தன்னை ஒரு குடிகாரன் தந்தையற்றவன் என்று திட்டி விட்டதையொட்டி தனது பிறப்பு இரகசியத்தை அறிய வேண்டி தான் கோர்னித் நகரை விட்டு வெளியேறியதை ஜொகாஸ்தாவிடம் சொல்கிறான். அந்தச் சமயத்தில் கோர்னித் நகரிலிருந்து ஒரு தூதுவன் வருகிறான். அந்நாட்டின் அரசன் பாலிபஸ் இறந்து விட்டதாயும் கோர்னித் நாட்டு மக்கள் ஈடிபஸை மன்னனாக்க ஆசைப்படுவதாகவும் அவர்களிடம் சொல்கிறான். ஜொகாஸ்தாவுக்கு அதைக் கேட்டு மேலும் சந்தோஷம். பாலிபஸ் தனது மகன் கையால்



கொல்லப்படுவான் என்ற கடவுளின் அசரீரீ பொய்த்துப் போனதற்கு மேலும் ஒரு நிரூபணம் கிடைத்த ஊக்கத்தில் தூதுவனை ஈடிபஸிடம் அழைத்துச் செல்கிறாள்.

அந்தத் தூதுவனோ ஈடிபஸ் பாலிபஸின் வளர்ப்பு பையன்தான் என்ற ரகசியத்தையும் இருவருக்கு தெரிவித்து விடுகிறான். தன்னிடம் வளர்க்கக் கொடுத்த தீப்ஸ் நகரத்தைச் சேர்ந்த இடையனைக் கேட்டால் விஷயத்தின் எல்லாப் பரிமாணமும் விளங்கி விடும் என்கிறான் தூதுவன். புதிர்கள் மெதுவாக அவிழ்ந்து அதன் ஆரம்பப் புள்ளியானது தன்னை நோக்கி வருவதை உணர்ந்த ஜொகாஸ்தா, தனது மகனும் கணவனுமான ஈடிபஸை அதற்கு மேல் விசாரிக்க வேண்டாமென்று கேட்டுக் கொள்கிறாள். ஈடிபஸ் தனது விசாரணையில் பிடிவாதமாக இருப்பதைக் கண்டு தனது அறைக்குள் சென்று தூக்குப் போட்டு தற்கொலை செய்து கொள்கிறாள் ஜொகாஸ்தா. அதைக்கண்டு தனது தாயும், மனைவியுமான ஜொகாஸ்தாவின் உடையில் இருந்த ஊசியை எடுத்துத் தனது கண்களை குருடாக்கிக் கொள்கிறான் ஈடிபஸ். தீப்ஸ் நகரத்துக்கு விமோசனம் ஏற்படும் வகையில் தனது மகளான ஆண்டிகானின் துணையுடன் ஈடிபஸ் அந்நாட்டை விட்டு வெளியேறிவிடுகிறான்.

இந்த ஈடிபஸ் நாடகம் உளப்பகுப்பாய்வுச் சிந்தனையில் ஒரு முக்கிய கோட்பாட்டை உருவாக்க ஃப்ராய்டின் சிந்தனையைக் கிளர்த்தியது. அதைப் பிறகு பார்ப்போம்.

பெரு. துளசி பழனிவேல்

முன்னணிப் படங்களும்

1960ஆம் ஆண்டு வெளிவந்து வெற்றிபெற்ற படம் 'களத்தூர் கண்ணம்மா' இந்தப் படத்தை ஏவிஎம் நிறுவனம் தயாரித்திருந்தது. ஏ.பீம் சிங் படத்தை இயக்கியிருந்தார். இதில் ஜெமினி கணேசன், சாவித்திரி, டிஎஸ். பாலையா, எஸ்.வி. சுப்பையா, ஜாவர் சீதாராமன், குலதெய்வம் ராஜகோபால், தேவிகா, எல். விஜயலட்சுமி, மனோரமா, அங்கமுத்து, மற்றும் பலர் நடித்திருந்தனர். இவர்களுடன் மாஸ்டர் கமலஹாசன் குழந்தை நட்சத்திரமாக இணைந்து நடித்து தமிழ்த் திரையுலகிற்கு அறிமுகமானார்.

ஒளிப்பதிவை டி.முத்துசாமி கவனித்தார். இசையை ஆர். சுதர்சனம் அமைத்திருந்தார். பாடல்களை கவிஞர் கண்ணதாசன், கொத்தமங்கலம் சுப்பு, எம்.கே. ஆத்மநாதன், டிகே. சுந்தரவாத்தியார், கு.மா.பாலசுப்ரமணியம், ஆகியோர் எழுதியிருந்தனர்.

இந்தப்படத்தில் இடம் பெற்றிருந்த 'கண்களின் வார்த்தைகள் புரியாதா' 'அருகில் வந்தால் உருகி நின்றாள்' 'ஆடாத மனமும் ஆடுதே' 'அம்மாவும் நீயே அப்பாவும் நீயே' 'மலரில் மது எதற்கு' 'உன்னைக் கண்டு மயங்காத மிருகம் உண்டோ' போன்ற பாடல்கள் சூப்பர் ஹிட்டாகி பட்டி தொட்டியெங்கும் ஒலித்து படத்தின் வெற்றிக்கும் உதவியது.

இந்தப் படத்தை ஏ.பீம்சிங் இயக்கினார். கதை வசனத்தை ஜாவர் சீதாராமன் எழுதியிருந்தார். ஏவி.எம். நிறுவனம் சார்பில் ஏ. வீரப்பன், எம். குமரன் தயாரித்திருந்தனர்.

இந்தப் படத்திற்கு புரொடக்ஷன் எக்ஸ்கியூட்டிவாக எம்.சரவணன் பணியாற்றியிருந்தார். எடிட்டராக பணியாற்றிய சர்துல்சிங் சேத்திக்கு எஸ்.பி.முத்துராமன் உதவி எடிட்டராக பணியாற்றியிருந்தார்.

உதவி இயக்குனர்களாக பின்னாளில் பிரபலமான இயக்குனர்களாக விளங்கிய திருமலை மகாலிங்கம், தர்மதுரை படத்தை தயாரித்திருந்த எஸ்.ராமனாதன், எஸ்.பி. முத்துராமன் ஆகியோர் பணியாற்றியுள்ளார்கள். எல்லா தரப்பினரையும் கவர்ந்து வெற்றிப்பெற்ற 'களத்தூர் கண்ணம்மா' வின் கதையம்சமும் சிறப்பாக அமைந்தது.

இளைய ஜமீந்தார் ராஜாவை யார் என்று தெரியாமலே கண்ணம்மா காதலிக்கத் தொடங்கினாள். ஒவ்வொரு நாளும் அவனுக்காக ஓடிவந்து காத்திருந்து காதல்மொழிகளை பேசி அவனது அன்பைப் பெற்றாள். அவனும் அவளை உண்மையாக காதலிக்கத் தொடங்கினான். காதலும் வளர்ந்தது. திடீரென்று ஒருநாள் அவளுக்கு தெரிய வருகிறது ராஜா இளைய ஜமீந்தார் என்பது. அவளுடைய தந்தை பெரிய ஜமீந்தாரிடம் தான் பணியாற்றிக் கொண்டிருக்கிறார். இந்தச் சூழ்நிலையில் தங்களது காதல் நிறைவேறுமா என்று பயப்படத் தொடங்குகிறாள். இளைய ஜமீந்தார் ராஜா எவ்வளவோ நம்பிக்கைக் கொடுத்தும் அவள் நம்ப மறுக்கிறாள்.

இந்த ஏழை வீட்டு மகளை ஜமீந்தார் வீட்டு மகன் எப்படி திருமணம் செய்து கொள்ள முடியும் என்று வாதாடுகிறாள் கண்ணீர் விடுகிறாள். இந்தச் சூழ்நிலையில் இளைய ஜந்தார் ராஜா சீமைக்கு போவதற்குத் தயாராகிறான். இதனால் கண்ணம்மா பயப்படுகிறாள். அதற்காக முருகன் கோவிலில் வைத்து யாருக்கும் தெரியாமல் அவளுக்கு தாலிகட்டுகிறான். இதற்கிடையில் தனது மகன் சீமைக்கு போனதும் பெரிய ஜமீந்தார் கண்ணம்மாவை வரவழைத்து தனது மகனை மறந்து விடும்படியும், தங்களது

பின்னணிக் கதைகளும்

ஜமீன் கௌரவத்தை காக்கும்படியும் கேட்டுக் கொள்கிறார். அதுமட்டுமல்லாமல் தனது மகன் கட்டிய தாலி மீது சத்தியம் வாங்கிக் கொள்கிறார். ஒருநாள் தாலி கட்டியவனுக்கு தன்னையே கொடுத்த கண்ணம்மா கர்ப்பமாகிறாள். தனது கர்ப்பத்தை மறைத்து வாழ்ந்து வருகிறாள். சில மாதங்களுக்குப் பிறகு அவளுக்கு ஒரு ஆண் குழந்தை பிறக்கிறது. அந்தக் குழந்தை பிறந்ததும் இறந்துவிட்டதாக தனது மகளிடம் கூறிவிட்டு அதை ஜமீந்தாருக்கு சொந்தமான அனாதை விடுதியில் சேர்த்து விடுகிறார் அவளது தந்தை. சீமையிலிருந்து திரும்பி வந்த ராஜா கண்ணம்மாவை தேடினான். அப்பொழுது அவளைப்பற்றி தவறான செய்திகள் அவனது காதுகளுக்கு எட்டவே அத்தோடு அவளை மறந்துவிட்டு தந்தையின் விருப்பப்படி வேறொரு பெண்ணை மணந்து கொள்கிறான். ஆனாலும் கண்ணம்மாவின் காதல் நினைவு அவனை விட்டுப் போகவில்லை. இந்தச் சூழ்நிலையில் தங்களுக்குச் சொந்தமான அனாதை விடுதியில் வளர்ந்துவரும் செல்வம் என்ற சிறுவனை சந்திக்கிறான். அவனது பேச்சில், அன்பில் மயங்கி வீட்டுக்கு அழைத்து வந்து வளர்க்கிறான். கண்ணம்மாவிற்கும் தனது மகன் செல்வம் தான் என்பது தெரிய வருகிறது. தனது மகனை திருப்பி தரும்படி ராஜாவிடம் கேட்கிறாள் கண்ணம்மா. அவன் திருப்பி தர மறுக்கிறான். இதனால் இருவருக்குள்ளும் மோதல் வலுக்கிறது. கண்ணம்மாவை தரக்குறைவாக ராஜா பேசுகிறான். ஆனாலும் கண்ணம்மா எந்த விதமான பதிலும் தரவில்லை. இப்படி இருவருக்குள்ளும் நடக்கும் போராட்டத்தைப் பார்த்த பெரிய ஜமீந்தார் தனக்கு கொடுத்த சத்தியத்தை காப்பதற்காக கண்ணம்மா கட்டுப்பட்டிருப்பதைப் பார்த்து கண் கலங்குகிறார். மனம் திருந்துகிறார். ராஜா கண்ணம்மா செல்வத்தை ஒன்றாக சேர்த்து வைக்கிறார்.

இதுதான் களத்தூர் கண்ணம்மா திரைப்படத்தின் கதைச் சுருக்கமாகும்.

உள்ளத்தை உருக்கும் உணர்ச்சிகரமான கதா பாத்திரங்களை கொண்டு இந்தத் திரைப்படத்தை உருவாக்கியிருந்தார்கள். இளைய ஜமீந்தார் ராஜாவாக ஜெமினிகணேசன், கண்ணம்மாவாக நடிகையர் திலகம் சாவித்திரி, பெரிய ஜமீந்தாராக டி.எஸ்.பாலையாவும் சிறப்பாக கதாபாத்திரங்களாகவே வாழ்ந்து காட்டினார்கள். கண்ணம்மாவின் தந்தையா எஸ்.வி.சுப்பையா இயல்பான நடிப்பின் மூலம் வெளிப்படுத்தியிருந்தார். இளைய ஜமீந்தார், கண்ணம்மாவிற்குப் பிறந்த குழந்தை செல்வமாக மாஸ்டர் கமலஹாசன் மிகச் சிறப்பாக நடித்திருந்தார். முதல்படம் என்று தெரியாத அளவிற்கு பண்பட்ட கலைஞர்களுக்கு சவால்விடுகின்ற அளவிற்கு ஈடுகொடுத்து நடித்திருந்தார். அம்மாவும் நீயே அப்பாவும் நீயே என்ற புகழ் வாய்ந்த பாடலை இவர் குழந்தைத் தனமான முகபாவத்தோடு பாடி நடித்திருந்தது படம் பார்த்த அனைவரையும் மிகவும் கவர்ந்தது. இந்தப்படத்தின் வெற்றி விழா எல்லா ஊர்களிலும் கொண்டாடப்பட்டது அந்த ஊரின் உள்ள அனைத்து தியேட்டர்களுக்கும் மாஸ்டர் கமலஹாசன் மறக்காமல் போய் கலந்து கொண்டு தனது மழலைப் பேச்சின் மூலம் அனைவரின் கைத்தட்டல்களை பெற்றார். இவரைப் பார்ப்பதற்காகவே பல ஊர்களிலிருந்து கூட்டம் கூட்டமாக மக்கள் தியேட்டர்களுக்கு வந்திருக்கிறார்கள். சிறிய வயதில் ஜெமினி சாவித்திரியை மாஸ்டர் கமலஹாசன் அப்பா அம்மாவாகவே பார்த்தார் அப்படியே பல வருடங்கள் அழைத்து மகிழ்ந்திருக்கிறார்.

இதே படத்தை தெலுங்கில் 'மேகநோமு' என்ற பெயரில் தயாரித்தார்கள். அதில் மாஸ்டர் கமலஹாசனுக்குப் பதிலாக வேறொரு குழந்தை நட்சத்திரம் நடித்தது. அது படம் பார்க்க வந்த ரசிகர்களை கவருவதில் தவறிவிட்டது. இப்படி களத்தூர் கண்ணம்மா படத்திற்கு பல சிறப்புகள் உண்டு.

இதே கதையை வேறொரு தயாரிப்பாளர் 'கடவுளின் குழந்தை என்ற பெயரில் தயாரித்தார்.

இதே களத்தூர் கண்ணம்மா படத்தை ஏ.பீம் சிங்கிற்கு முன்பாக வேறொரு இயக்குனர் இயக்கியிருந்தார்.

இந்தப் படத்திற்கு முன்பாக கடவுளின் குழந்தை வெளியே வந்தது இந்தப் படத்தை தொடர்ந்து களத்தூர் கண்ணம்மாவை வெளியிட்டால் படம் ஓடுமா? அனைவரையும் கவருமா? என்று பலர் பலவிதமாக பயத்தை ஏற்படுத்தினார்கள். ஆனால் ஏவி மெய்யப்ப செட்டியார் எந்தவிதமான தடுமாற்றமில்லாமல் படத்தை எடுத்து ரிலீஸ் செய்தார். என்ன ஆனது? இந்த முன்னணிப் படத்தின் பின்னணிக் கதைதான் என்ன? முழுமையாக தெரிந்து கொள்ள தொடர்ந்து வாருங்கள்.

ஏவிஎம் நிறுவனத்தினர் பல தயாரிப்பு நிறுவனங்களுடன் கூட்டாகச் சேர்ந்து படங்களை தயாரித்து வெளியீட்டு வந்தார்கள். அப்படி தயாரித்து வெளியிட்டு வந்தவர்களுக்கு தங்களது நிறுவனதின் பெயரில் (ஏவிஎம் புரொடக்ஷன்ஸ்) நேரிடையாக ஒரு படத்தை தயாரிக்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் ஏற்பட்டது. அந்த எண்ணத்தை தங்களது தாயார் ஏவிஎம் ராஜேஸ்வரி அம்மாள் மூலம் தனது தந்தை ஏவிஎம் செட்டியாரிடம் தெரிவித்து அனுமதி பெற்றார்கள். அப்படி கூட்டாக சேர்ந்து அனுமதிப் பெற்றவர்கள் எம்.முருகன், எம்.குமரன், எம்.சரவணன், இவர்களுடன் இவர்களது மைத்துனர் ஏ.வீரப்பன் (அப்பொழுது எம்.பாலசுப்ரமணியம் லயோலா கல்லூரியில் படித்துக் கொண்டிருந்தார்) ஆகியோராவார்கள். இவர்களது ஐடியாவில் 'மானமே பெரிது' என்ற ஒரு கதையை உருவாக்கி வைத்திருந்தார்கள். அந்தக் கதையை முதலில் படமாக எடுக்க அனைவரும் தீர்மானித்தார்கள். ஆனால்

அந்தக் கதை படம் எடுக்கின்ற அளவிற்கு முழுமையாக ஷேப்பாக வரவில்லை என்பதில் அனைவருக்கும் ஒருமித்த கருத்து இருந்தது. அதனால் வேறு ஏதாவது ஒரு நல்ல கதையை படமாக எடுப்போம் என்று ஒரு மனதாக தீர்மானித்தார்கள். அந்தத் தீர்மானத்திற்கு ஒத்துழைக்கும் வகையில் ஏவிஎம் நிறுவனத்தில் பணியாற்றிக் கொண்டிருந்த கே.ஆர்.வெள்ளைச்சாமி ஜாவர் சீதாராமன் சார் ஒரு நல்ல கதையை வச்சிருக்கார். அப்பச்சிக்கிட்ட (ஏவிமெய்யப்ப செட்டியார்) தான் அந்தக் கதை இருக்கு முயற்சி பண்ணுங்க என்று ஒரு ஐடியாவை இவர்களிடம் கொடுத்தார்.

இவர்களும் மேற்கொண்டு விசாரித்ததில் 'பட்டுவும் கிட்டுவும்' என்ற பெயரில் படம் எடுப்பதற்காக அப்பச்சியிடம் ஜாவர்சீதா ராமன் கதையை கொடுத்து வைத்திருப்பது இவர்களுக்கு தெரிய வந்தது. மேலும் இந்தக் கதையை மெய்யப்பச் செட்டியார் உடனடியாக படம் எடுக்காததால் அதை வேறொருவருக்கு கொடுக்கப் போவதாகவும் அதை இன்று மாலையில் வந்து வாங்கிச் செல்கிறேன் என்று ஜாவர் சீதாராமன் கூறியிருப்பதையும் அப்பச்சி இவர்களிடம் தெரிவித்தார். இந்தக் கதையையே படமாக எடுப்போம் நமது நிறுவனம் பார்ட்னர்ஷிப் இல்லாம நேரிடையாக எடுக்கப் போகிறோம். அதற்கு இந்தக் கதை தான் சிறப்பாக இருக்கும் படமும் ஓடும் என்று அனைவரும் ஒன்றுகூடி முடிவெடுத்தார்கள்.

அதை தங்களது தந்தை ஏவிமெய்யப்ப செட்டியாரிடம் கூறினார்கள். அவரும் ஜாவர் சீதாராமனை வரவழைத்து பேசினார். அவரும் அப்படியே செய்யட்டும் எனக்கு

இந்தப் படத்தைப் பற்றிய மற்றொரு பின்னணி தகவல்கள் இந்தப்படம் உருவாகும்போது இதே கதையை 'கடவுளின் குழந்தை' என்ற பெயரில் நடிகர் கல்யாணகுமார் ஜமுனா நடிக்க இந்தப் படத்தை சின்ன அண்ணாமலை தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார்.

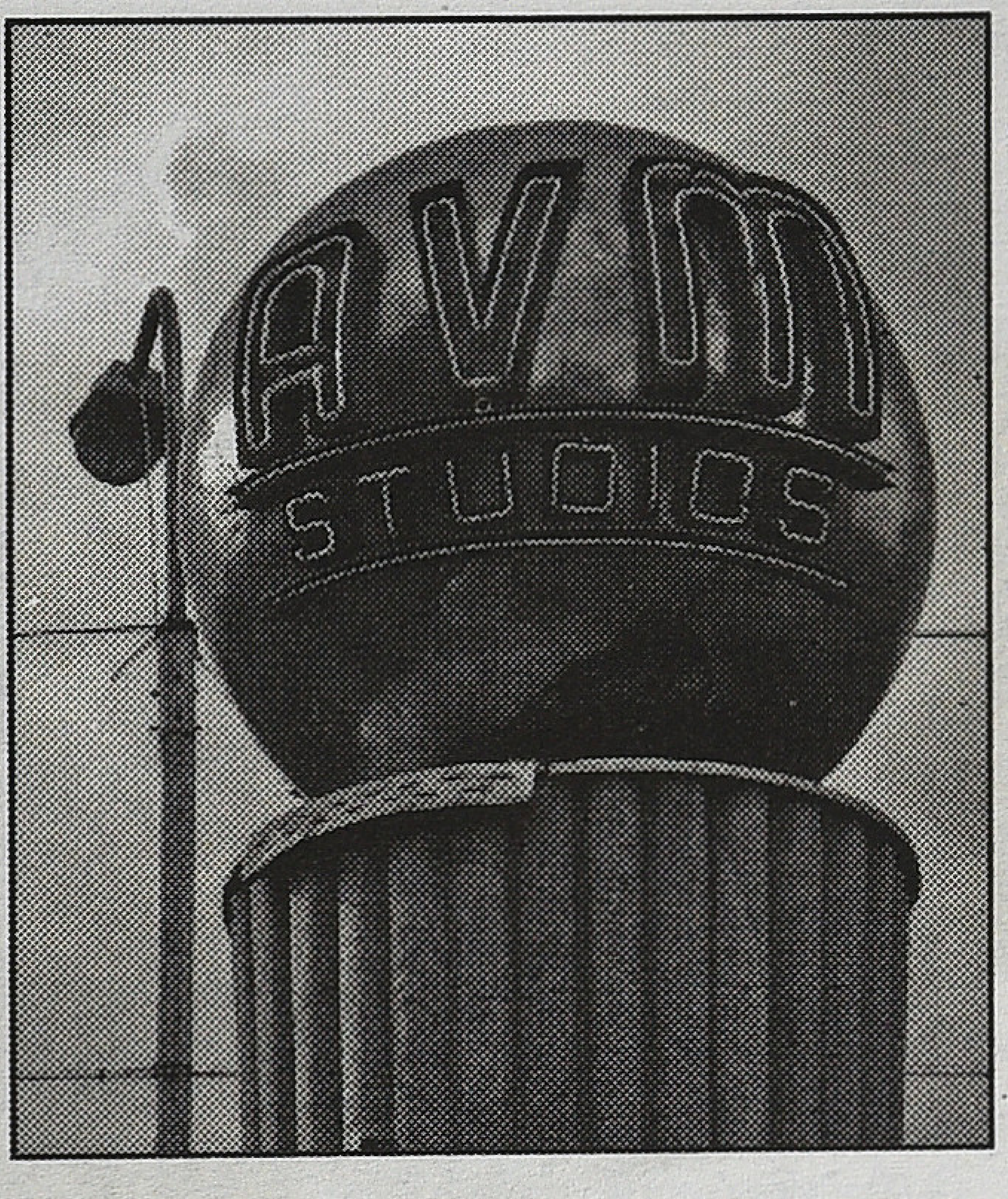
மகிழ்ச்சிதான் என்று கூறி கதையை அவர்களிடமே கொடுத்தார். அப்படி அவர்கள் எடுத்த படம்தான் களத்தூர் கண்ணம்மா. இந்தப் படத்திற்கு கதைப் பிரச்சனை முடிந்ததும் இதை யார் இயக்குவது என்று ஒன்று சேர்ந்து யோசித்திருக்கிறார்கள். அவர்களது யோசனைக்குள் இயக்குனராக அகப்பட்டவர் டி. பிரகாஷ்ராவ் அப்போது அவர் அமரதீபம், உத்தமபுத்திரன், போன்ற வெற்றிப் படங்களை இயக்கியவர் என்றளவில் மிக பிரபலமான இயக்குனராக இருந்தார். அவரையே இந்தப் படத்திற்கு இயக்குனராக போடவேண்டும் என்று தங்களது தந்தை மெய்யப்பச் செட்டியாரிடம் வலியுறுத்தி பேசினார்கள் அவரது குமாரர்கள். காரணம் அப்பொழுது ஏவிஎம் நிறுவனத்திற்கென்று ஒரு டைரக்டர் யுனிட்டே இருந்து வந்தது. அப்பொழுதெல்லாம் அவர்களுக்கு பதினைந்தாயிரம் முதல் இருபதாயிரம் வரைதான் சம்பளம் தருவார்கள். ஆனால் இந்தப் படத்தை இயக்க வேண்டுமென்று டிபிரகாஷ்ராவை போய் கேட்டார்கள். அவரும் ஒத்துக் கொண்டார். ஆனால் சம்பளம் நாற்பதனாயிரம் ரூபாய் கேட்டார். அன்றைய கால கட்டத்தில் அந்தச் சம்பளம் அதிகம்தான். ஆனாலும் தனது குமாரர்களுககு ஏவி மெய்யப்ப செட்டியார் ஒத்துக் கொண்டார். இந்தப் படத்தில் குழந்தை நட்சத்திரமாக நடிப்பதற்கு யார் பையன் படத்தில் நடித்து பிரபலமான டெய்சி ராணியை ஒப்பந்தம் செய்தார்கள். நாயகன், நாயகியாக நடிப்பதற்கு ஜெமினிகணேசன், சாவித்திரியை ஒப்பந்தம் செய்தார்கள். அப்பொழுது டாக்டர் சாரா ராமச்சந்திரன் என்பவர் ஏவி மெய்யப்பச் செட்டியாரை பார்ப்பதற்கு வீட்டிற்கு அடிக்கடி வந்து போவார். அப்படி ஒரு நாள் வந்து போகும்போது நான்கு வயது சிறுவன் ஒருவனை அழைத்து வந்தார். ஏவிமெய்யப்பச் செட்டியாரிடம் அந்தப் பையனை அறிமுகப்படுத்தி வைத்தார். தெரிஞ்ச பையன் நான் இங்கே வர்ரேன்னு சொன்னதும் நானும் வருவேன் எனக்கு ஏவிஎம் செட்டியாரைப் பார்க்க வேண்டும் என்று ஆசையாக இருக்கு சார்னு சொல்லி கூடவே வந்துட்டான். அவனுக்கு சினிமாவில நடிக்கணும்னு ஆசையிருக்கு என்று கூறி முடித்தார்.

அந்தச் சிறுவனும் ஓடிவந்து ஏவி மெய்யப்பச் செட்டியாரின் முன் நின்றான். உனக்கு டெய்சிராணி மாதிரி நடிக்கத் தெரியுமா? என்று கேட்டார் செட்டியார். அவனும் எல்லாவிதமான நடிப்பாற்றலையும் நடித்து காட்டினான். அது மட்டுமில்லாமல் அன்று பிரபலமாக இருந்த இந்தி படத்தின் பாடல்களையும் பாடி காட்டினான். செட்டியாருக்கு அவனை பிடித்துவிடவே தன் அருகில் இருந்த டேபிள் லைட்டை அந்தப் பையனின் முகத்தில் முழு வெளிச்சம் படும்படி திரப்பினார் அந்த கைராசிக் காரரின் கரங்களால் போடப்பட்ட அந்த வெளிச்சம் இன்றுவரை பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது அதனால்தான் இன்று விஸ்வரூபமெடுத்து பத்மஸ்ரீ டாக்டர் கமலஹாசனாக உயர்ந்திருக்கிறார்.

களத்தூர் கண்ணம்மா படம் எட்டாயிரம் அடிவரை வளர்ந்திருந்தபோது போட்டுப் பார்த்தார்கள். ஏவி மெய்யப்பச் செட்டியாருக்கு பல காட்சிகளில் திருப்தியில்லை. அம்மாவும் நீயே அப்பாவும் நீயே பாடல் காட்சி ஒண்ணரை மணி நேரம் தான் எடுக்கப் பட்டிருந்தது. அதை மூன்று நிமிஷமாக நீட்டுங்கப்பா அப்பதான் அந்தப் பையன் எஸ்டாப்ளிஷ் ஆவான் என்றார் செட்டியார். அதேபோல வேறு சில சீன்களையும் நீட் பண்ண வேண்டும் என்று சொன்னார். எட்டாயிரம் அடி படம் வளர்ந்த பிறகு இப்படியெல்லாம் சொல்கிறாரே என்று டைரக்டர் டிபிரகாஷ்ராவ் மறுத்துவிட்டார். மேலும் அந்த சமயத்தில் வீடு கட்டி முடித்து இன்னும் சில நாட்களில் கிரஹப்பிரவேசம் வைத்திருந்தார். இந்தச் சூழ்நிலையில் பிரகாஷ் ராவ் செட்டியாரிடம் பேசினார்.

"நான் உங்க படத்துக்குச் சம்பளமாக நாற்பதாயிரம் ரூபாய் பேசியிருந்தேன். இருபதாயிரம் அட்வான்ஸ் வாங்கியிருக்கேன் எட்டாயிரம் அடி படத்தை எடுத்திருக்கேன். இப்ப போட் ரீஷிட் பண்ணனும்னு சொல்றீங்க மனசு ரொம்ப சங்கடப்படுது மனஸ்தாபம் வளர்ந்தா நான் வெளியேற வேண்டிய நிலை வரும் அதுவுமில்லாம நான் ரெண்டு மூணு நாள்ல வீடு கிரஹப்பிரவேசம் வச்சிருக்கேன். அது முடிஞ்சி புது வீட்டுக்குப் போனதும் நான் உங்க படத்திலிருந்து வெளியே போனா புது வீட்டுக்குப் போனதும் இப்படியாச்சு வீடு ராசியில்லேன்னு பலரும் சொல்றாப்போல ஆயிடும். அதனால் என்னோட வேலை உங்களுக்கு திருப்தி இல்லைன்னா என்னை ரிலீஸ்

பண்ணிடுங்க. நீங்க கம்ப்பல் பண்ணா நான் வொர்க் பண்றேன் என்று சொல்லி முடித்தார் பிரகாஷ்ராவ்.



செட்டியாரும் நாங்க உங்கள கம்ப்பல் பண்ணி வேலை செய்ய வைக்கிறதில்ல உங்களுக்கு எந்த ஈடுபாடும் இருக்காது. படமும் நினைத்த மாதிரி சரியா வராது. உங்க விருப்பப்படி நீங்க ரிலீஸ் ஆயிடுங்க என்றார். அதன்படி பிரகாஷ்ராவ் டைரக்டர் பொறுப்பிலிருந்து விலகினார். அதன் பிறகு ஏ.பீம்சிங் இயக்குனராகி இந்தப் படத்தை எடுத்து முடித்தார். இன்று வரையிலும் இந்தப் படத்தின் வரலாற்று குறிப்பில் ஏ.பீம்சிங் மட்டும்தான் இயக்குனராக இருந்து வருகிறார்.

இந்தப் படத்தில் மாஸ்டர் கமலஹாசன் நடித்த முதல் காட்சி சாவித்திரி கமலுக்கு உப்புமா ஊட்டிவிடும் காட்சிதான். அதேபோல் மாஸ்டர் கமலஹாசன் பார்த்த முதல் படப்பிடிப்பு காட்சி 'கண்களின் வார்த்தைகள் புரியாதா காத்திருப்பேன் என்று தெரியாதா' என்ற பாடல் காட்சியில் ஜெமினி சாவித்திரி ஆடிப்பாடும் காட்சிதான்.

இந்தப்படத்திறக்காக 'அருகில் வந்தாள் உருகி நின்றாள்' என்ற பாட்டுக்கு ஐம்பத்தெட்டு பல்லவிகளை எழுதி கொடுத்திருக்கிறார் கவியரசு கண்ணதாசன். அதில் எட்டு பல்லவிகளை மட்டும் தேர்ந்தெடுத்து அதையே முழு பாட்டாக அமைத்து உருவாக்கியிருக்கிறார்கள் அதேபோல்தான் 'அம்மாவும் நீயே அப்பாவும் நீயே' என்ற பாடலை முதலில் அம்மையும் நீ அப்பனும் நீ என்று மாணிக்கவாசகரின் வார்த்தைகளைத் தான் போட்டிருந்தார் பாடலாசிரியர் டி.கே. சுந்தரவாத்தியார். அதை ஏ. வீரப்பன் (மெய்யப்ப செட்டியாரின் மருமகன்) தான் அம்மாவும் நீயே அப்பாவும் நீயே என்று சிம்பிளாக இருந்தால் நன்றாக இருக்கும் என்று கூறியிருக்கிறார். அவரும் பாடலை கேட்டதைப் போல் எளிமையாக்கி கொடுத்திருக்கிறார்.

இந்தப் படத்தைப் பற்றிய மற்றொரு பின்னணி தகவல்கள் இந்தப்படம் உருவாகும்போது இதே கதையை 'கடவுளின் குழந்தை' என்ற பெயரில் நடிகர் கல்யாணகுமார் ஜமுனா நடிக்க இந்தப் படத்தை சின்ன அண்ணாமலை தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார்.

களத்தூர் கண்ணம்மா படத்தை எடுத்து முடித்து போட்டுப் பார்த்த செட்டியாருக்கு திருப்தியில்லை. மேலும் சில காட்சிகளை ரிஷீட் செய்ய சொன்னார் இப்படி எட்டு சீன்களை எடுத்து சேர்க்க வேண்டியிருந்தது.

நாம எடுத்து முடித்து படத்தை வெளியிடுவதற்குள் அந்தப்படம் (கடவுளின் குழந்தை) வெளியாகிவிடுமே இரண்டும் ஒரே கதையாக இருக்கே என்று செட்டியாரிடம் அவரது குமாரர்கள் வேதனையோடு சொன்னார்கள். அதற்கு செட்டியார் "வரட்டும் பரவாயில்லை' வாரியாரின் ராமாயணக் கதையை கேட்டிருக்கீங்களா? அப்படி கேட்டிருந்தால் எத்தனை முறை கேட்டிருப்பீங்க? அத்தனை முறையும் எப்படி அந்தக் கதையை கேட்க முடிகிறது அது மட்டுமல்லாமல் அந்தக் கதை ஏற்கனவே உங்களுக்கு தெரிந்த ராமாயணக் கதை தானே பிறகு எப்படி அந்தக் கதையை தொடர்ந்து உங்களால் கேட்க முடிகிறது அதற்கு காரணம் வாரியார் சொல்ற முறை நல்லாயிருக்கும். அதுதான் சினிமாவும் அப்படித்தான் ஒரு கதையை நாம எப்படி சொல்கிறோம் அதுலதான்ப்பா இருக்கு. நம்ம படம் நல்லா வரணும் அதுதான் முக்கியம். நமக்கே திருப்தியில்லாம படத்தை வெளியே அனுப்பக்கூடாது.

ஒரே கதையை மத்தவங்க எத்தனை பேர் சொன்னாலும் நாம அவங்கள விட பெட்டரா சொன்னா நிக்கப் போவுது வெறும் கதை மட்டும் சினிமா இல்ல. வெறும் கதை மட்டும்தான் சினிமான்னா மேட்னி ஷோவிலே எல்லோருக்கும் கதை தெரிஞ்சு போயிடும்.

ராமாயணம், மகாபாரதம், பென்ஹர், டென் கமான்மென்ட்ஸ் எல்லாம் ஒரே கதைதான். தெரிஞ்ச கதைதான். ஆனால் எத்தனை தரம் எத்தனை பேர் அதை படம் எடுக்கறாங்க எப்படிச் சொல்றோமோ அதுலதான் வெற்றி இருக்கு. திரைக்கதை, நடிப்பு பாட்டு, காமெடின்னு பல விஷயங்கள் இருக்குப்பா என்று தனது குமாரர்களுக்கு செட்டியார் அறிவுரை கூறினார். அதுதான் இன்று வரையிலும் அவரது குமாரர்களை வழி நடத்திக் கொண்டிருக்கிறது. இந்தக் கருத்து அவர்களுக்கு மட்டுமல்ல இங்கு படம் எடுக்க வரும் அனைவருக்கும் பொருந்தக்கூடிய விஷயம் தானே களத்தூர் கண்ணம்மா படம் திரையிட்ட இடமெல்லாம் வரவேற்பைப் பெற்று மாபெரும் வெற்றிப்படமானது. அந்த மாதத்தில் வெளிவந்த மற்றப் படங்களை விட வசூலில் முந்தி நின்றது. ரசிக பெருமக்களிடம் ஏகோபித்த பாராட்டுக்களைப் பெற்றது.

களத்தூர் கண்ணம்மா படம் தமிழில் மாபெரும் வெற்றிப் பெற்றதால் அதை அப்படியே 'மாவூரி அம்மாயி' என்ற பெயரில் தெலுங்கில் டப்பிங் பண்ணி வெளியிட்டார்கள். சாவித்திரி தெலுங்கு பட உலகிலும் பிரபலமாக இருந்ததால் படம் அங்கும் நன்றாக ஓடியது. திடீரென்று செட்டியார் போதும்பா படத்தை நிறுத்தச் சொல்லு என்று தனது குமாரர்களிடம் சொன்னார். படம் நல்லாதானே போவுது. ஏன் நிறுத்தச் சொல்றீங்க என்று அவரது குமாரர்கள் மருமகனும் செட்டியாரிடம் கேட்டார்கள்.

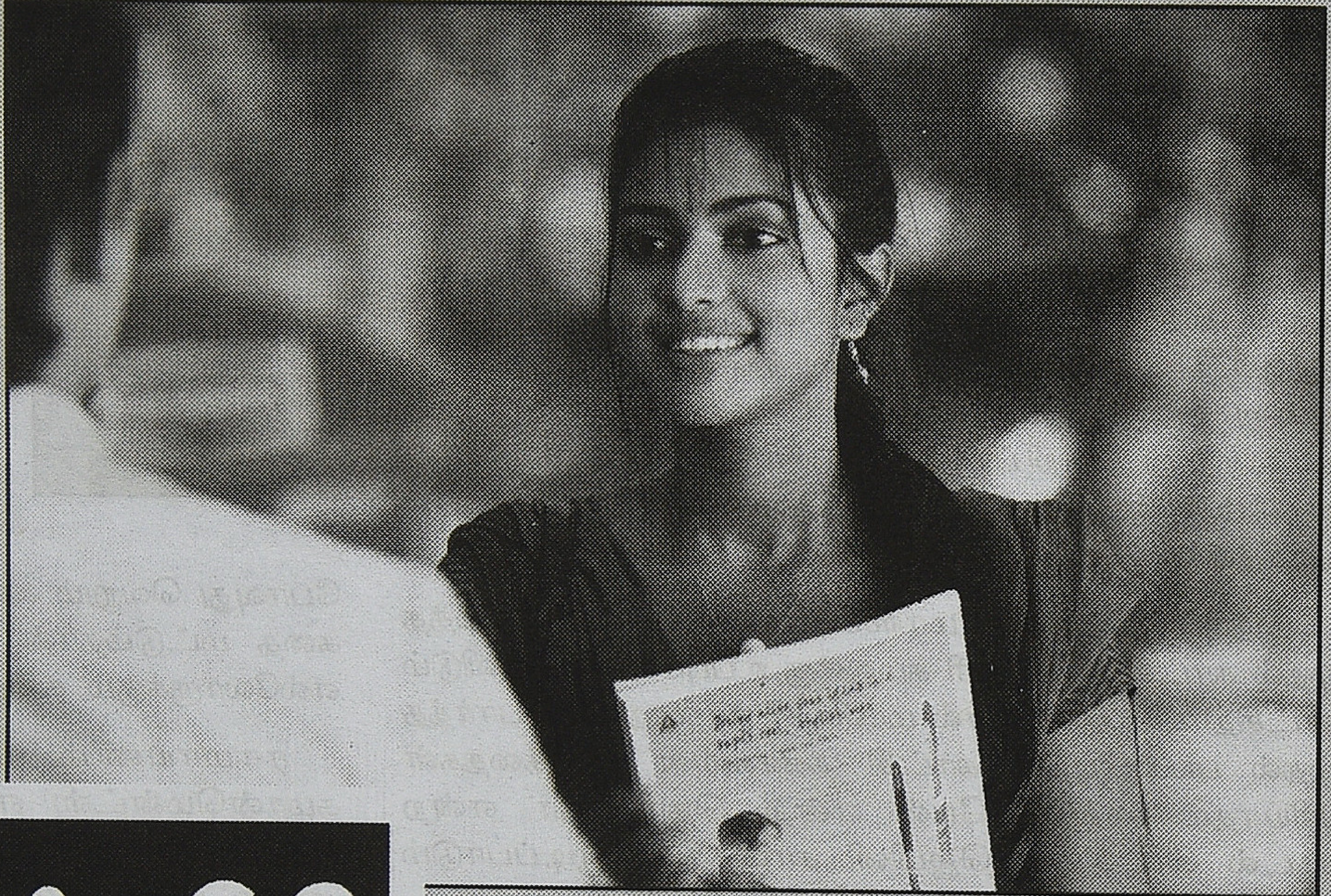
அதற்கு செட்டியார் நல்லாதான் போவுது ஆனா நாம அதை டப் பண்ணியிருக்கக் கூடாது தெலுங்கில திரும்பவும் புதுசா எடுத்திருக்கணும் என்றார்.

அவர் சொன்னதுப்போல் நாகேஷ்வரராவ், ஜமுனா, ரங்காராவ் ஆகிய கலைஞர்களை நடிக்க வைத்து 'மூகநோமு' என்ற பெயரில் தெலுங்கில் எடுத்தார்கள். மாஸ்டர் கமலஹாசன் நடித்த வேடத்தில் தெலுங்கில் நடித்த குழந்தைக்கு திறமை இல்லாததால் தமிழில் வரவேற்பு பெற்ற அந்தக் காட்சிகள் தெலுங்கில் ரசிகர்களால் ரசிக்க முடியாமல் போனது.

யாக்கைத் திரி, காதல் சுடர்

■ ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன்

சமீபத்தில் மதுரையில் தேவதச்சனுக்கு நடைபெற்ற விளக்கு விருது விழாவில் தேவதச்சனின் கவிதைகள் குறித்து சுந்தர்காளி பேசும்போது, இந்த நூற்றாண்டில் தற்காலிக மகிழ்ச்சிகள் உண்டு, விடுதலை கிடையாது என்று கூறினார். அவர் அப்படிச் சொன்னது என்னைத் தொடர்ந்து கிளர்த்தியது. எல்லாக் காலகட்டமுமே சின்னச் சின்ன மகிழ்ச்சிகளும் நெடிய சிறையுமாகத்தான், மனிதனுக்குத் தோற்றம் தந்திருக்கும் என்றே எண்ணத் துணிகிறேன்.



வாழ்வென்னும் நெடிய சிறையிருப்பை வாழ உகந்ததாக மாற்றுவதில் காதலுக்கும், காமார்த்தத்திற்கும் பிரதானப் பங்கிருக்கிறது. ஒருவகையில் படைப்புகளுக்கு உந்துதலாக இருப்பதும் காமார்த்தமாகவே உள்ளது.

மற்றதின் துணையில் மகிழ்ச்சி கொள்வது, மற்றதின் புதிரை அறிய விழைவது, புதிரான மற்றதோடு ஈடுபடுவது, முரண்படுவது, மற்றதை வரையறுக்க முயல்வது, மற்றதை வெறுப்பது, மற்றதுக்காக தன்னையோ, மற்றதையோ அழிக்கவிழைவது என அனைத்தையும்ம் காதலின் வழியாக மனித உயிர்கள் காலம் காலமாக சலிக்காமல் அரங்கேற்றி வருகின்றன.

இந்த சலிக்காத விளையாட்டையே 'காதலில் சொதப்புவது எப்படி' சினிமா, நவீன கால தகவல் தொடர்புசாதனங்கள் மற்றும் அரங்கக்கூறுகளுடன் வரையறுக்கவும் புரிந்துகொள்ளவும் முயல்கிறது.

ஒரு பதின்வயது யுவதி எத்தனை விருப்பத்துக்குரியவளாக இருக்கிறாளோ, அத்தனை அச்சத்துக்கும் உரியவளாகவே சமூகம் அவளைக் கருதுகிறது. இப்படத்தின் நாயகன் மட்டுமின்றி நண்பர்கள், பெற்றோர்கள், துணைக்கதாபாத்திரங்கள் அத்தனையும் பெண்மையின் ஆட்சிக்குடைக்குள், ஆதிக்கத்திற்குள் தங்களை ஒப்புவித்தவர்கள். அந்த வகையில் நவீன பெண்மைக்கு இப்படம் மிகப்பெரிய ட்ரிப்யூட்டையும் செலுத்தியுள்ளது.

ஆணின் வாழ்க்கையின் பிரிக்கமுடியாத அங்கமாக இருக்கும் பெண் எப்போது புரியமுடியாதவளாக ஆகிறாள்? அவள் எப்போது நேசம் கொள்வாள்? அவள் எப்போது சினம் கொள்வாள்?. தெரியாமையின் முதல்படியில் நிற்கும் ஒரு இளைஞனின் முதல் காதலும் திகைப்புகளும் சின்னஞ்சிறிய நெருக்கடிகளும் தான் பார்வையாளனுக்கு சோர்வைத் தராத விதத்தில் இப்படத்தில் திரைக்கதையாக நெசவு செய்யப்பட்டுள்ளது.

புலவி, ஊடல் என திருக்குறள் காலத்திலிருந்து தொடரும் அம்சத்தை, தற்கால ஆண், பெண் உறவுகள் தொடர்பான பார்வையுடன் முன்வைப்பது தான் இத்திரைப்படத்தை முக்கியமான அனுபவமாக மாற்றுகிறது.

பெற்றோரின் சண்டை, பிரிவினூடாக வளர நேரும் கல்லூரி மாணவி தான் நாயகி பார்வதி. அமலாபால் நடித்திருக்கிறார். இப்பின்னணியில் இருந்து வரும் பார்வதி, இயல்பாகவே காதலனைத் தொடர்ந்து சோதிப்பவளாக இருக்கிறாள். கடுமையான உடைமையுணர்வுடன் பாதுகாப்பின்மையையும் அவனிடம் வெளிப்படுத்தியபடியே இருக்கிறாள். பார்வதியின் குண இயல்பை உலகப்பொதுத் தன்மையாகவும் மாற்றி பார்வையாளனை தனது காதலி என உணரவைப்பதில் இயக்குனர் வெற்றி பெற்றிருக்கிறார்.

அன்பான பெற்றோரின் சௌகரியமான மகன் அருண். இப்பாத்திரத்தை சித்தார்த் செய்துள்ளார். அவனுக்கு பார்வதியைச் சந்திக்கும் வரை வாழ்க்கை தொடர்பாக சின்னக் கசப்புகள் கூட இல்லை. வழக்கம் போல கல்லூரியில் பார்த்து பெரிய சிரமங்கள் ஏதுமின்றி பார்வதியுடன் காதல் கோலாகலமாகத்தான் அவனுக்குத் தொடங்குகிறது. ஆனால் காதல் உறுதியானவுடன் அதை நிலைக்கச் செய்ய பெரிய பிரயத்தனங்கள் ஏதும் இல்லாமல் போகிறது. அவன் செய்யும் சின்னச் சின்ன புறக்கணிப்புகள், ஊடல்கள் வழியாக காதல் ஒரு நாள்

முறிகிறது. சில, பல பிரயத்தனங்களுக்குப் பிறகு அருணும் பார்வதியும் சேர்கின்றனர். அதைப்போலவே சில, பல பிரத்தயனங்களுக்குப் பிறகு பார்வதியின் நாற்பதைக் கடந்த அம்மாவும், அப்பாவும் சேர்கின்றனர். இந்த சில,பல பிரத்தயனங்களே வாழ்க்கையை நேராக்கவும், தலைகீழாக்கவும் செய்கின்றன என்பதை மிக லேசான தொனியில் சொல்கிறது காதலில் சொதப்புவது எப்படி?

நாயகி பார்வதிக்கு எப்போது கனிவு வரும். கனிவு திடீரென்று முற்றி எரிய எப்போது கோபமாகும் என்பதை எப்போதும் ஊகிக்க இயலாத அருணின் தவிப்பும்,அலைக்கழிப்பும் தான் கதை. நாயகன் பார்வையாளரிடமே திரும்பி தனது புகார்களையும் வருத்தங்களையும் கூறுகிறான்.

காதலில் உள்ள, திருமண உறவில் புதிதாக நுழையும் பெண் வெளிப்படுத்திக் கொண்டே இருக்கும் இந்த கோப அம்சத்தைப் புரிந்துகொள்ளவும் வரையறுக்கவும் எவ்வளவு இலக்கியங்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. பொருட்கள் மிகவும் நவீனமாகிவிட்டன. தகவல் தொழில்நுட்பத்தின் பரிமாணம் எங்கேயோ போய்விட்டது. ஆனால் தூரத்திலிருந்து காண்கையில் பிரம்மாண்டமாக அச்சுறுத்தியும், அருகில் நெருங்கித் தொட்டால் இறகு போல் கைக்குள் துவண்டும் போய்விடும் கோபம், காதலியிடம் தொலையவேயில்லை. ஊடல், நவீன உடைகள், சாதனங்கள் வழியாக அதே நுட்பத்துடன் தொடரவே செய்கிறது.

ஒரு நுண்ணிய வேலைப்பாடுள்ள ஆபரணம் போலவும், ஆயுதம் போலவும் ஒரே வேளையில் திகழும் ஊடலும், பிணக்கும் அமலாபாலின் முகத்தில் அட்டகாசமாக வெடிக்கின்றன. பார்வதியின் சடைப்பின்னலும், முகத்துக்கு மேலே கூர்மையாக பிரிபிரியாகத் தொங்கும் முடியும்(நண்டு-காதல் நண்டு) அவரை அச்சுறுத்தும் பெண்மையாக அழகாக மாற்றுகிறது.

அருண், பார்வதியைத் தவிரவும் வகுப்புத் தோழர்கள், பெற்றோர் என எல்லா இடத்திலும் சின்னச்சின்ன உறவுகள், துண்டிப்புகள் என இன்றைய நவீன வாழ்க்கைக்கேயுரிய நீடித்த தன்மையற்ற மின்னல் நிகழ்வுகளைக் கதையோடு பிணைத்துள்ளார் இயக்குனர். இன்று வாழ்க்கைக்கு, நாம் பயன்படுத்தும் பொருட்களுக்கு உத்தரவாதமான நீடித்த தன்மை இல்லாதது போன்றே காதலும் நீடித்த தன்மையுடையதல்ல. ஒரு காதல் உறவில் ஏற்படும் துண்டிப்பு வாழ்க்கையையே பலியாக கேட்பதும் இல்லை. ஒரு காதலின் துண்டிப்பால், இன்னொரு காதலெனும் சந்தோஷத்திற்குள் நுழைய எந்த தடையும் இன்று இல்லை. ஆனால் காதல் என்ற உணர்வின் விழுமியமும், அழகும் மாறவேயில்லை.

ஒருவகையில் காதலி கொள்ளும் பிணக்கை கொஞ்சம் நீட்டித்துப் பார்த்தால் வாழ்க்கையும் நம்மிடம் பிணங்கிப் பிணங்கிதான் கூடுகிறது பிணங்குதல் இல்லையெனில் காதலில் இன்பத்தை நீட்டிக்க முடியாது என்பதால். ஏனெனில் நாம் அனைவரும் எப்போதும் கீழே இறங்கவேண்டிய சாபத்திற்கு உள்ளானவர்கள். விரைப்பு மற்றும் உச்சத்திலேயே இருக்க முடியாதவர்கள் நாம் என்பதால், காதலில் சொதப்பாமல் இருப்பதும் சாத்தியமில்லை, ஆதலினால் காதல் செய்வோம்.

விளையாட்டுதான் வினையாகிறது!

ராஜன் குறை

தன்னம்பிக்கை துள்ளும் நடிப்பு, கதை சொல்லல் பாணி. உண்மையாகவே இளமையாக இருக்கிறார்கள். வாய்விட்டுச் சிரித்து படம் பார்த்து முகமலர்ச்சி கலையாமல் வெளியே வர முடியும் படம் "காதலில் சொதப்புவது எப்படி". படம் பார்க்கும் ஆண்கள், பெண்கள் அனைவருக்கும் தங்களை அடையாளப்படுத்திக்கொள்ளும் ஒரு தருணமாவது இருக்கும் என்று சொல்லலாம். காதலிக்காமலே திருமணம் செய்துகொண்டவர்களும் அதன்பிறகு கொஞ்ச காலமாவது காதலின் சடங்குகளை செய்வதுதானே நிகழ்வு. எனவே படம் அனைவரது வாழ்க்கையையும் எங்காவது ஓரத்திலாவது தொட்டுவிடும் (ஆனால் சிந்திக்கத் தூண்டுமா?).

அமலா பால் நடிப்பை பார்த்துக்கொண்டேயிருக்கலாம் போல இருக்கிறது. படம் முழுவதுமே புத்திசாலித்தனத்தால் செய்த ஒரு கேக் என்றால், அமலா பால் அதன் மேல் அமைக்கப்பட்ட அலங்காரம், செர்ரி வகையாறா என்று சொல்லலாம். சித்தார்த் கதையுடன் தன்னை அடையாளம் கண்டதால்தான் நடிக்கவும், தயாரிக்கவும் முன்வந்திருக்கிறார். நூத்தெண்பது டிகிரி போன்ற சொதப்பல்களுக்குப் பிறகு அவருக்கேற்ற ஒரு பாத்திரம்; துள்ளலான நடிப்பு.

படத்தின் நாடகீயம் தமிழ் மரபிலிருந்து வருவதல்ல. ஆங்கிலப்படங்களின் நாடகீயம். கிரீஸ் படத்தையும், உடி ஆலன் படங்களையும் சேர்த்து கலக்கினாற்போன்ற கலவை. நவீன தமிழ் சினிமா ஹாலிவுட் படங்கள் போல இருக்கவேண்டியதில்லை என்ற நம்பிக்கைக்கு எதிரான ஆங்கில, மத்தியதர வர்க்கத்திற்கான படம். ஆனால் எல்லோராலும் ரசிக்க முடியும். காரணம் நம் சமூகத்தின் பால்நிலை தரவாக்கம், வகைமாதிரியாக்கத்தினை முழுவீச்சுடன் படம் செயல்படுத்துகிறது (Gender Standardization/ Gender Steriotyping). பெண்களை பரிவுடன் கவனிப்பதாக காட்டிக்கொள்ளும் இந்தப் படம் முழுக்க முழுக்க ஆண்குரலில், ஆண் தன்னிலை விளக்கமாக வெளி வந்திருப்பதை கவனிக்காமலிருக்க முடியாது. அந்தவிதத்தில் இது பதிபக்தி போன்ற படங்களின் சமகால மீள்பதிப்பு (update) என்று சொல்லலாம். பட்ததின் மையப்பிரச்சினை இதுதான்; பெண்கள் தன்னிச்சையாக, தற்சார்புள்ளவர்களாக இருப்பதில்லை. ஆண்களை சார்ந்தே இருக்கிறார்கள். (உனக்கென ஒரு வாழ்க்கை இல்லை என்று தெளிவாக சுட்டிக்காட்டுகிறான் கதாநாயகன்). பொதுவாக இதுபோன்ற சில படங்களில் சமன்படுத்தும் முறையில் சில மாற்றுக் கதாபாத்திரங்களை வைப்பார்கள். இந்தப் படத்தில் முழுமையாக பாலின வகைப்பாடு விதிவிலக்கின்றி நிறுவப்படுகிறது; விரிவாகப் பேசினால் எரிச்சலடையாமல் இருக்கமுடியாது. படத்தை ரசித்துப்

பார்த்தவர்கள் எங்கள் மகிழ்ச்சியை ஏன் தொந்திரவு செய்கிறாய் என்று எரிச்சலடைவார்கள். என்னைப்போன்ற பால்நிலை அரசியலில் ஆர்வமுள்ளவர்கள் வகைமாதிரியின் (stereotype) வியாபகத்தால் எரிச்சலடைவார்கள்.

ஆண்களால் பல சமயம் எதையும் சிந்திக்காமல் விஸ்ராந்தியாக இருக்கமுடியும்; பெண்களால் முடியாது என்பது போன்ற உளவியல் நுட்பங்கள் வேறு தரப்படுகிறது. ஆனால் அது ஏன் என்பதை அந்த ஆண் சிந்திப்பதில்லை (சிந்திக்காமல் சில நேரங்களில் இருப்பதல்ல; பெண்களைப் பற்றி எப்போதுமே சிந்திக்கத்தெரியாமல் இருப்பது ஆண்மையப் பார்வை). பெண்ணின் உளவியல் என்பது என்ன உடலுடன் பிறந்ததா, அல்லதா சமூக உருவாக்கமா என்பதற்கான விளக்கத்தை பெண்ணிய இயக்கங்கள் தோன்றி பல தசாப்தங்கள் கடந்த பிறகு மீண்டும் "அது எப்படிடா? பாரதபட்டா" என்று முதலிலிருந்து ஆரம்பிக்கச் சொல்கிறார் இப்படத்தின் இயக்குநர். எதிலிருந்து துவங்குவது? சிமன் தி போவாவிலிருந்தா? பண்டித ரமா பாயிலிருந்தா? கிளாரா செட்கின், ரோசா லக்ஸம்பர்க்கிலிருந்தா? மூவலூர் ராமாமிர்தம், முத்துலெட்சுமி ரெட்டியிலிருந்தா? எப்படி வந்து சேர்வது ஜூடித் பட்லரிடம்? சரி அந்த அளவிற்கெல்லாம் போகவேண்டாம். ஒரே கேள்விக்கு பதில் சொல்லுங்கள்: கல்லூரி மாணவியான அமலா பாலிற்கு ஏன் ஒரு பெண் தோழி கூட படத்தில் இல்லை, பாலாஜி? புத்திசாலித்தனம் ஒரு போதும் கலையாகிவிடாது. சமூகத்தை அவதானிக்க கற்றுக்கொள்ளுங்கள். இல்லாவிட்டால் உங்கள் படத்திற்கும் இடைவேளை பாப்கார்னுக்கும் பெரிய வித்தியாசமிருக்காது. இரண்டுமே விற்றுவிடும் என்ற ஒற்றுமையே மிஞ்சும். "நான் சும்மா ஜாலியாக படம் எடுத்தால், ஏன் சார் இவ்வளவு டென்ஷன்..." என்று சொதப்பாதீர்கள். விளையாட்டுதான் வினையாகிறது பல சமயங்களில்.

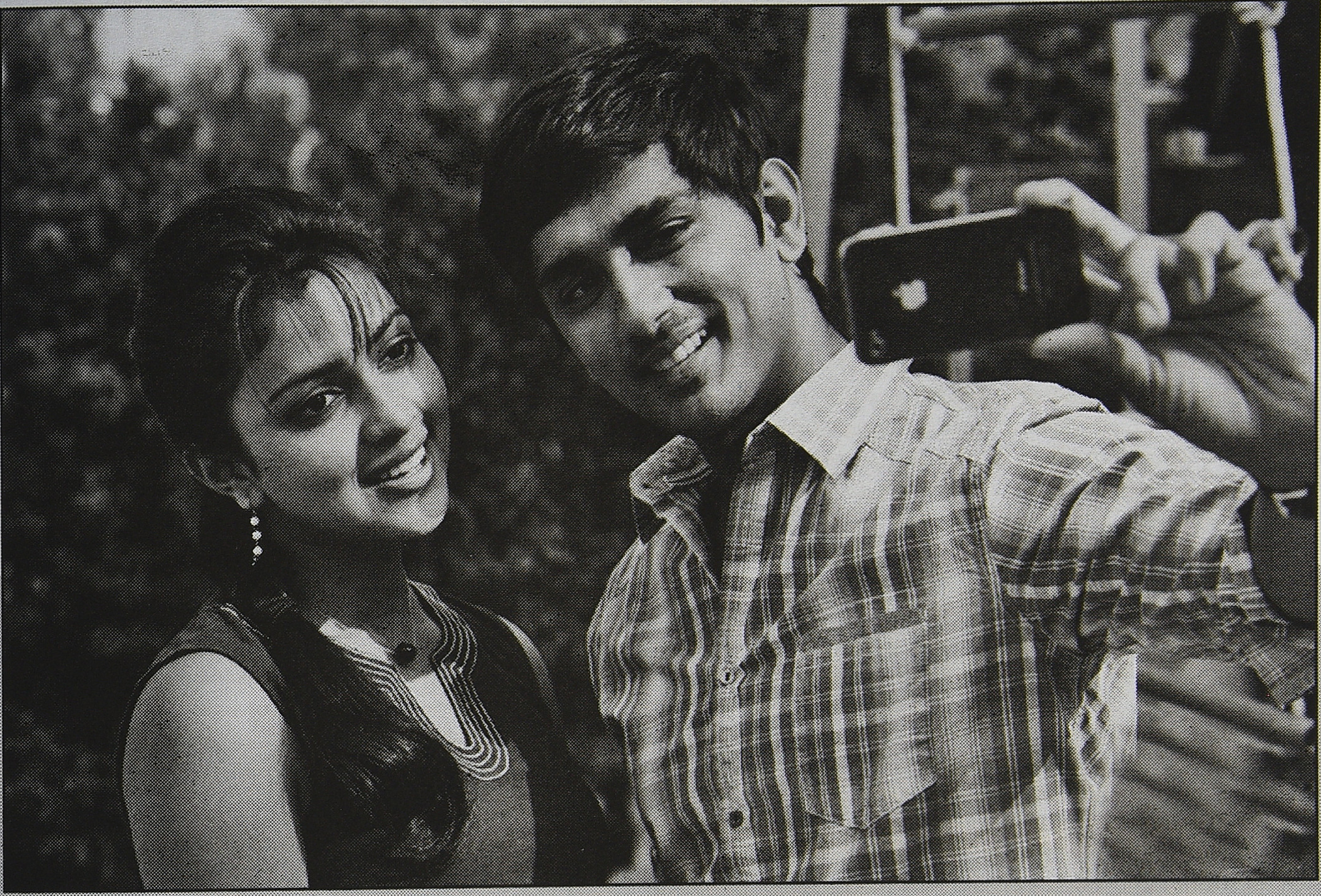
காதலில் சொதப்புவது எப்படி

■ சுபகுணராஜன்

அநேகமாக முற்றிலும் நகர்மாகிவிட்ட தமிழ் நிலவெளியின் நவீன வாழ்வின் பதிவுகளை தமிழ் சினிமா தனது தீவிர கதைக்களமாக்கிக் கொண்டுவிட்டது என்பதை உறுதிப்படுத்தும் படமாகவே 'காதலில் சொதப்புவது எப்படி?' எனக்குப்படுகிறது. தலைமுறைகளுக்கிடையிலான இடைவெளி ஒவ்வொரு ஆண்டுக்கும் அதிகரித்தபடியே இருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. முன்னர் பதினைந்து ஆண்டுகளில் நடந்த மாற்றம், இன்று மாதங்களில் நிகழ்ந்து விடுவது முற்றிலும் சாத்தியமே. சொல்லாமலேயே விட்டுவிட்ட காதலைப்பற்றிய பேச்சு, எங்கள் தலைமுறையினருக்கு இன்றும் அளிக்கும் கிலேசம் இனி ஒருபோதும் சாத்தியமில்லை என்றேபடுகிறது. என்றைக்குமே ஆண்பெண் காதலுறவு நட்பைப்போல் சுமுகமானதில்லை எனினும், இன்றைய 'Relationship Issues' (பாலுறவு பிரச்சனைகள்) இன்னும் சிடுக்கானதாகிவிட்டிருக்கிறது. காதலை சொல்லி விடுவதில் இன்று எந்தத் தடையும் இல்லை, ஆனால் அது நிராகரிக்கப்படுவதும் மிக இயல்பாகவே நேர்ந்துவிடக் கூடியதே. பரிட்சார்த்தமான உறவும், அது 'வேலைக்காகமல்' போவதும் தொடர்ந்தபடியே இருக்கும். உறவு முறிவு இன்று எப்போதும் நடந்துவிடக்கூடிய ஒன்றே.நவீன வாழ்வின் நடைமுறைகள் உத்தரவாதமான முறிவுச் சாத்தியங்களை உள்ளடக்கியதே.

'காதலில் சொதப்புவது எப்படி?' உடனடியாக அதற்குமுன் வந்த இரு திரைப்படங்களை நினைவூட்டுகிறது. அது சாயல் அல்லது காப்பி என்ற அர்த்தத்தில் இல்லை. நினைவுக்கு வருவது அதன் கதைக்கரு கருதியே.முதல் படம் 'உன்னாலே உன்னாலே'. எழுத்தாளர் நண்பர் எஸ். ராமகிருஷ்ணன் கதைவசன கர்த்தாவாக தனது இருப்பை நிரூபித்த ஒரே படம். மறைந்த இயக்குனர் ஜீவா அவர்களின் படைப்பு. ராமகிருஷ்ணன் அவருக்கான இரங்கலில் சொன்னதுபோல் ஜீவா தொடர்ந்திருந்தால் இவரது திரை இருப்பு இன்னும் கூடுதல் அழுத்தம் பெற்றிருக்கக்கூடும். ஒரு ஆணின் மீதான ஈர்ப்பை அதன் இயல்பில் அனுமதித்து, அது தொடர்பிலான நெகிழ்வுகளுக்குள் தன்னை ஆழ்த்திக்கொள்ள முடியாத பெண்ணின் உறவுச்சிக்கலே கதைக்களம். நவீனப் பெண் எதிர்கொள்ளும் மாபெரும் சவால் அவளது DESIRED/ DESIRING BODY என்றால் தவறில்லை என்றேபடுகிறது. தனித்துவமான பெண் ஆளுமையையும், பாலியல் ஈர்ப்பையும் பிசிரின்றி இணக்கமாக பிணைப்பது எளிதில்லையோ.

பாலியல் நீக்கமுற்ற பெண்ணுடலே அதிகாரத்தை அடைவதற்கான ஒரே வழி எனப்படுகிறது. ஆண்களின் உலகில் அதிகாரத்துக்காக பெண் கொடுக்கும் விலை அது. 'உன்னாலே உன்னாலே' நாயகி பாலியல் நீக்கம் செய்யப்பட்ட உடல் கொண்டவளல்ல, மாறாக பாலியல் விழைவு கோரும் சமரசத்தை ஏற்க முடியாதவள். அதன் சார்பிலான நெகிழ்வுகளிலிருந்து தப்பி ஓடுகிறவள். ஈர்ப்பையும் முற்றிலும் துறக்க முடியாதவள். ஆண்/ பெண் உடலரசியல் பற்றிய கோட்பாட்டுக் குழப்பங்கள்



அவளது செயல்களை தீர்மானிப்பதில்லை எனினும், கல்வியும் அதைத்தொடர்ந்த வேலைவாய்ப்பு மற்றும் அயலக வாழ்வும் அவளை, கையில் காபி தட்டு ஏந்தி மணமகனுக்கு காத்திருக்கும் பெண்ணாய் இருக்க முடிவதில்லை. சம வயதுடையவனும், இன்னும் முதிர்ச்சியின் சாயலில்லாதவனுமான Flirting Romantic youthä அவளால் அதனியல்பில் ஏற்க முடிவதில்லை. காதலின் குறும்பும்,சிறு ஊடல்களும் அவளது கவசத்தை தளர்த்துவதில்லை. ஆனாலும் ஈர்ப்பின் வலி தொடர்ந்தபடி உள்ளது. செய்வதறியாத கையறு நிலை உடைக்க முடியாத சுவராய் இருவரையும் பிரித்துவிடுகிறது. காதலின் கதகதப்பிற்கு அதன் தேவைகளுக்கும் தன்னை எளிதாக ஒப்புக் கொடுத்துவிடும் தோழி காதல் மனைவியாகி விடுகிறாள். இன்னும் ஈர்ப்பின் நினைவிலிருந்து விடுபட முடியாத நாயகி மௌனவலியுடன் தன் கவசத்தில் சிறைப்படுகிறாள். நாயகியாக நடித்திருந்த நடிகை சதா, இந்த ஒரு படத்திற்காக மட்டுமே நினைவு கொள்ளப்படுவார் என்பது உறுதி.நவீனப் பெண்ணின் பதற்றங்களையும், 'இயல்பில்' வாழ்தல் அவர்களுக்குக் கொடுக்கும் நெருக்கடிகளையும் காட்சிப்படுத்தியவிதம் தமிழ் சினிமாவுக்குப் புதிது. முதிர்ச்சியின் தலைவாசலில் நிற்கும் ஒரு இளைஞனின் போதாமையும், சாதாரணங்களில் தன்னைத் தாழ்த்திக் கொள்ள முடியாத பெண்ணின் ஆளுமையுமே இங்கு வில்லன்கள்.

தமிழ் சினிமாவின் பக்கங்களில் தங்கள் இடத்தை உறுதிப்படுத்திக் கொள்ளும் வாய்ப்பை மூன்று பேருக்கு ஒரே படம் வழங்கியது. இயக்குனராக கௌதம் வாசுதேவ் மேனனும்,நடிகையாக திரிஷாவும்,நடிகனாக சிலம்பரசனையும், அவர்கள் வாழ்நாள் சாதனையை வழங்கிட உதவியது 'விண்ணைத் தாண்டி வருவாயா". காட்சிப்பிழை முதல் இதழ் வெளிவந்த காலத்தை ஒட்டி வெளிவந்த இந்தத் திரைப்படம் நமது உடனடியான கவனத்திற்கு வராதது தவறென்றே தோன்றியதுண்டு. திரைப்படத்தின் பெரும்பகுதி சேலை மட்டுமே உடுத்திவந்த திரிஷா ,நடிகையாக ஆனதற்கான முழுப் பெருமிதத்தையும் அந்த ஒரு பாத்திரத்தின் வழியே அடைந்தார் என்றால் மிகையில்லை.தன்னைவிட வயதில் சற்று சிறியவனான நாயகனை காதலிக்கும் பெண்ணின் பாத்திரம் தமிழுக்குப் புதிது(அபூர்வ ராகங்கள் இங்கு நினைவுக்கு வரவேண்டியதில்லை.அது வேறு வகைமையைச் சேர்ந்தது)ஆனால் அது சந்தர்ப்பவசமானது மட்டுமே.அந்தத் தடையை அவர்கள் எளிதாகக் கடந்துவிடுகின்றனர் என்பதுதான் கவனத்திற்குரியது. இங்கு மெய்யான தடை ,தன் சினிமாக் காதலையும்,அசல் காதலையும் ஒரு சேர துரத்தும் இளைஞனின் நிலையும்பாலியல் பதற்றங்களுடனான காதலை விட்டுவிட முடியாமலும்,முழுமனதுடன் தொடரமுடியாமலும் அல்லலுறும் நாயகியுமே.அவர்களுக்கிடையிலான வயது வித்தியாசம் இந்தவகையில் இடையூறாகிறது. சற்று முதிர்ந்தவனாகவும்,பொருளாதார வெற்றியும் பெற்றவனாய் இருந்திருந்தால் அவளது குழப்பம் சற்று மட்டாகி இருக்ககூடும்.இங்கு நாயகி பாலியல் வேட்கையை அனுமதிப்பவள்.தமிழ் சினிமா குத்தாட்டமும்,குழு நடனமுமாக ஆனதன் விளைவாக இழந்துவிட்ட பாலியல் விழைவை ,ரயிலின் ஒரு இருக்கையில் பயணிக்க நேரும் காதலர்களின் இயல்பான வேட்கையை வெளிப்படுத்தி காட்சிப்படுத்தியதன் மூலம் மீட்டெடுத்திருப்பார்

இயக்குனர்.ஒரு பாடலின் இடைவெட்டுக்காட்சியாக பதிவாகும் அந்தக் காட்சி காதலுறவின் கிளர்ச்சியை வண்ணக் கவிதையாக்கியிருக்கும்.'விண்ணைத் தாண்டி வருவாயா?' காட்சிப்படுத்தலின் அழகியலை நுட்பமாகக் கையாண்ட திரைப்படம்.குறிப்பாக பாடல் காட்சிகளின் வடிவமைப்பு உற்சாகமூட்டுவதாக இருக்கும்.சென்னை வீட்டின் முன்னேயும்,படிகளிலும்,மாடியிலுமாக காட்சிப்படுத்தப்பட்ட பாடல் காட்சியும்,கேரளத்தின் வனப்பும்,எழிலும் காட்சிப்படுத்தப்பட்ட பாடலும் தனி ஆய்வுக்கான தொகுதி.இந்தப் படமும் நவீன வாழ்வின் உறவுச்சிக்கலை முன்னிறுத்தியதேஒரு தீவிரமான கணத்தில் காதலை முற்றிலுமாக மறுதலித்துவிடுகிறாள் நாயகி. ஆனாலும் நிராகரிப்பின் வலியோடு, காதலனின் சினிமா கனவை அசலாக்கக்கூடியதான 'கதைக் களத்தை' விட்டுச் செல்கிறாள்.நிராகரிப்பின் சுவடற்ற 'தன் கதையை' திரைக்காட்சியாகக் காண நட்பின் அடையாளத்துடன் வருகிறாள். விண்ணைத் தாண்டி வருவாயா நாயகி அவள் சேலையின் நூலில் சிக்கிக் கொண்டவள்.அவளது பொருளாதார சுதந்திரம் வழங்கியிருக்கக்கூடியதான வாய்ப்புகளை குடும்பம் மற்றும் 'மதத்தின்' பிடிக்குள் சிக்கி கை நழுவவிட்டுவிடுபவள்.அவளது பங்கிற்கு எந்த முயற்சியும் செய்யாமல் உறவை முறித்துக் கொள்பவள்.முறிவுக்குப்பின்னரான முதல் சந்திப்பில் சிறு தயக்கத்திற்குப்பிறகு நகர்ந்துவிடுபவள்.நிராகரிப்பின் வலியைச் சுமப்பவனை எவ்வித தயக்கமுமின்றி எதிர்கொள்ளும் மனதிடம் கொண்டவள்.'உன்னாலே உன்னாலே'நாயகி எல்லாக் கவசங்களுடனும் நாயகனை சந்திக்கும் மனவலிமைகொண்டவளில்லை.அவனது மனைவியிடம் பேசிவிட்டு நகர்ந்து விடுகிறாள். காலமெல்லாம் நினைவுகளைச் சுமந்தபடி அவள் வாழக்கூடும்.விண்ணைத் தாண்டி வருவாயா நாயகி 'சுபமாக' முடிவதான 'தன் கதையை' பார்த்து ரசித்து பாராட்டிவிட்டு,தன் வாழ்வை அதன் போக்கில் 'நேற்றின்' நினைவுகளற்று வாழ்ந்திடக்கூடும்.நவீனப் பெண் பரிணாமத்தில் இரண்டாவது பெண் முதன்மை பெறுவது நகைமுரண்.'பெண்ணியல்புகளின் வலையில் சிக்குறாமல் தப்பிப்பதான போக்கில்,முதலாமவள், மரபான(?) பெண்ணாகிவிடுவதும்,இரண்டாமவள்,அதன் இயல்பினூடாகவே அதைக் கடந்துவிடுவதுமே இவ்விரு திரைப்படங்களையும் கவனத்திற்குரியனவாக்குகிறது.

ஏற்கனவே பார்த்த படங்கள் ஓரிரு Relationship Issues குறித்து பேசமுயன்றதென்றால் 'காதலில் சொதப்புவது எப்படி? காதலுறவுச் சிக்கலின் அத்தனை பரிமாணங்களையும் அலச முயன்றிருக்கிறது.ஒரு குறும்படமாக வெற்றி பெற்ற கதைக்கருவை அதன் நுட்பம் கெடாமல் விரித்திருக்கிறார் இயக்குனர். ஹார்லிக்ஸ் விளம்பர மாடல்கள் போன்ற தாய்,தந்தைக்கு ஒரே பிள்ளையான அருண் எதிர்கொள்ளும் முதல் சவாலே காதல்தான். பொருளாதாரத் தோல்வி குலைத்துபோட்டுவிட்ட குடும்பத்தின் அழகுப்பெண்ணே அவனது நாயகி(அமலா பாலின் அழகை அதன் அடுத்த நிலைக்கு கடத்திவிட்ட இயக்குனர் பாரட்டிற்குரியவர்). நசுங்கிப் பிதுங்கும் உறவுச்சிக்கலில் சிக்குண்டிருக்கும் காதலியின் அசாதாரண மனநிலையை புரிந்து கொள்ளமுடியாத 'சாக்லெட் பையனின்' அவஸ்தைகளும்,புலம்பல்களுமே கதைக்களம். அவனது நண்பர்கள் மற்றும் நண்பர்களின் சூழலில் கதை நகர்கிறது.கிரிக்கெட் பிராக்டிஸை விட்டுவிட்டு வாரம் இருமுறைக்கு மேல் காதலியுடன் 'அவுட்டிங்' போவது அவனுக்கு சலிப்பூட்டுகிறது.அவளது உலகு அவனைச்சுற்றி மட்டும் நகர்வது அவனை 'சுவாச' அவஸ்தைக்குத் தள்ளுகிறது.அவனது 'கருவாய்'நண்பன் நிராகரித்த பெண்ணை விடாமல் தொடர்வது அலுப்பூட்டுகிறது.தொடர்ந்து 'அறை'வாங்கும் நண்பன் ஆலோசனைகூறும் இடம்பெறுகிறான்.காதலிக்க முயல்பவர்களாலும்,காதலிப்பவர்களாலும்,காதல் முறிந்தவர்களாலுமான உலகம் அது.தொடர் ஓட்டமாக காதலை நிகழ்த்திக் காட்டுபவனுக்கு அவனது தற்போதைய காதலியின் பெயரே தெரிவதில்லை. அவனைக் காதலித்து தோற்றவளுக்காக காத்திருக்கிறான் 'கருவாயன்' நண்பர்களாகிய முன்னாள் காதலனையும்,இந்த நாள் காதலனையும் ஒருசேர சந்திப்பதில் 'ஒருத்திக்கு' எந்த மனத்தடையும் இல்லை.அவர்களிருவருக்கும் முன் அவர்களது நண்பனுக்கு ஆலோசனை சொல்லமுடியும் அவளால்.காதல் முறிவிலிருக்கும் அவனுக்கு தன் தோழியின் ஆர்வத்தை தெரிவிக்கவும் முடியும்

நவீன வாழ்வின் சவால்கள் 'நேற்றைய மனிதர்களுக்கு அற்பமாகவும், அபத்தமாகவும் தெரிவது அடிப்படையில் சரியல்ல'. எங்கள் காலத்தில்' என்ற ஜம்பங்கள் வெறும் சவடால்கள் மட்டுமே. 'பொம்பள மனசின்' ஆழம் தெரியவில்லை என்று அங்கலாய்த்தவர்களின் வழித்தோன்றல்களே அருணும் அவனது நண்பர்களும். திறந்த புத்தகங்களாக தங்களைக் கருதிக் கொண்ட ஆண் மனத்தின் பிரதிநிதிகள் இவர்கள். வயதுக்கு வந்த மகள்குறித்த அக்கறையின்றி 'தன் வாழ்வை' நடத்தத் துணியும் பார்வதியின் அப்பாவும், அருணும் ஒரே வகையைச் சேர்ந்தவர்களே.

'இதைச் சொல்வதற்கா உனக்கு இத்தனை நாளாச்சு' என்று இரண்டுமுறை அருணின் காதலை ஏற்கும் பார்வதியும், காதலில் கசிந்துருகி வரும் கணவனை ஏற்கும் அவளது தாயும், இரண்டாவதுமுறை காயப்படுத்தப்பட்டபின்னும் காதலனை ஏற்கும் நண்பனின் காதலியும் இன்னொருமுறை முறிவதற்கான வாய்ப்புக் கொண்ட உறவை ஏற்பவர்களே. அவர்கள் என்ன நினைக்கிறார்கள் என்று தெரியவில்லை என்ற பழியைச் சுமத்திவிட்டு நகர்ந்துவிடக்கூடிய 'அப்பாவி' ஆண்களின்' தயவில் 'அது நிகழக்கூடும்.

'உறவில்' இருப்பதும் 'வெளியேறுவதுமான' நவீன தலைமுறையின் 'சுதந்திரம்' ஒரே நேரத்தில் மகிழ்ச்சியளிப்பதாகவும், கவலையளிப்பதாகவும் இருப்பது தவிர்க்கவியலாத ஒன்றாகவேபடுகிறது. நட்புக்கும், காதலுக்குமிடையிலான,தீர்மானிக்கவியலாத வெளியொன்றில் சஞ்சரிக்கும் இன்றைய இளம் தலைமுறையினரின் உறவுநிலைகள் ஆரோக்யமானதாகவே இருக்கும் என நம்பலாம்..

owned & Published By : K.S. Raja Mahendran, (Kayal Kavin Publications), 16/25, Ramaniyam Ananda Kudir, IInd Sea ward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041
Ph : 044 24490349, Printed By : G.S.Kannan -at- Yessar Offset Printers, 369/1, Virudhunagar Road, Thiruthangal, Sivakasi - 626 123.
Editor: V.M.S.Subagunarajan

SKP Engineering College

Tiruvannamalai. - 606611. Tamilnadu

Phone: 04175-252833, 252633, 250301, Fax:04175-252643

Accredited by NBA
An ISO 9001:2008 Certified Institution
Approved by AICTE & Affiliated to Anna University

U.G.
- B.E Electronics and Communication Engineering
- B.E Computer and Science Engineering
- B.E Electrical and Electronics Engineering
- B.E Mechanical Engineering
- B.E Civil Engineering
- B.Tec Information Technology
- B.E Aeronautical Engineering

P.G.
- M.E Computer Science and Engineering
- M.E Applied Electronics
- M.E Power System Engineering
- M.E VLSI Design
- M.E CAD/CAM
- M.E Engineering Design
- M.E Embedded Systems
- Master of Business Administration (M.B.A)

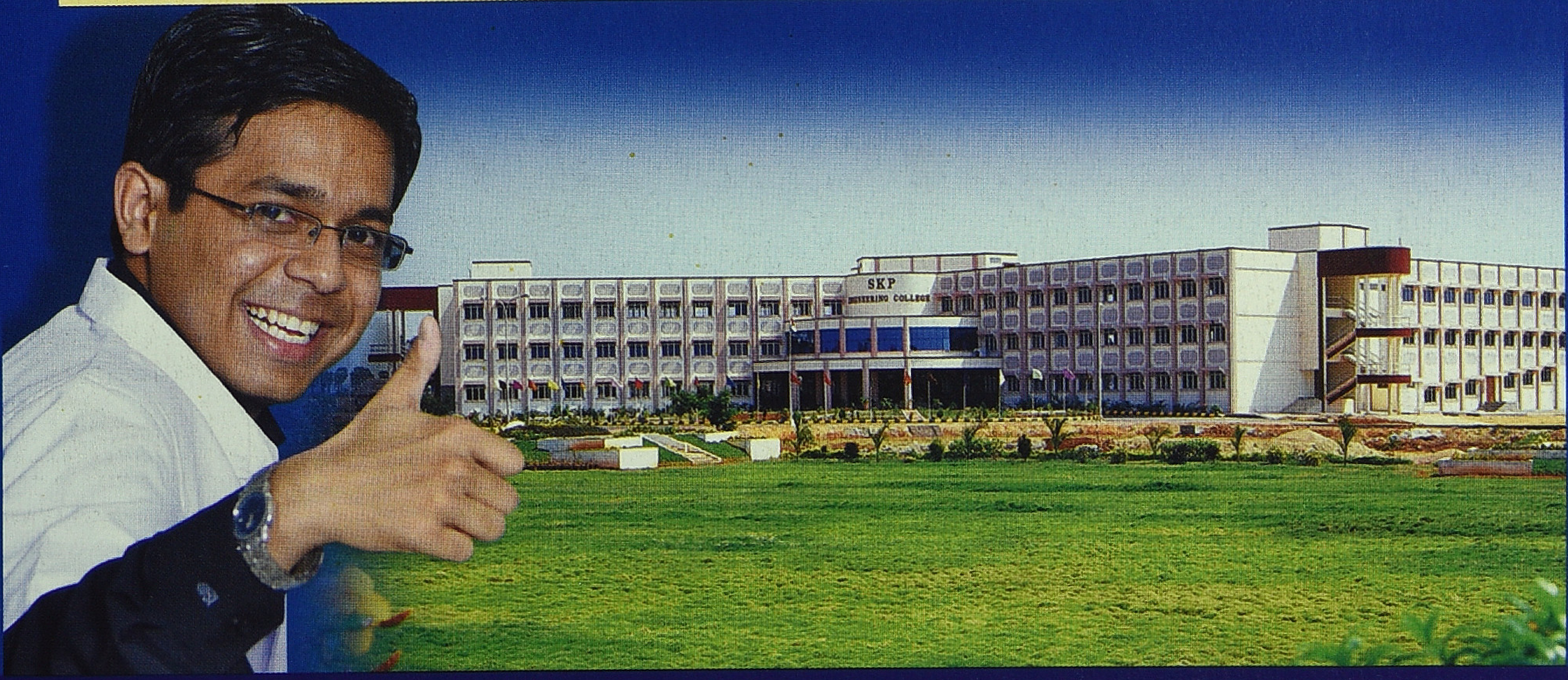
SKP Institute of Technology

Tiruvannamalai. - 606611. Tamilnadu

Phone: 04175-252833, 252633, 250301, Fax:04175-252643

Approved by AICTE
AICTE Approval No: File No: 07/08/TN/E&T/2009/36
Affiliated to Anna University, Chennai.

U.G.
B.E. Civil Engineering
B.E. Mechanical Engineering
B.E. Computer Science Engineering
B.E. Electronics and Communication Engineering



www.skpec.in www.skpit.in

www.bloomchennai.com

இனி ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும் மலரட்டும் மழலைச் செல்வம்...

bloom கருத்தரிப்பு மையம்

குழந்தையில்லையே என்ற கவலை இனியும் வேண்டாம். இன்றே ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையத்திற்கு வாருங்கள். உலகத்தரமிக்க செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவத் தொழில்நுட்பத்துடன் கூடிய இந்த மையத்தின் வல்லுநர்களாகிய நாங்கள் உங்கள் குறையை அக்கறையுடன், அறிவியல் பூர்வமாக ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிகிச்சையை அளிக்க காத்திருக்கிறோம்.

உங்கள் குடும்பத்தின் குதூகலம் இனி வெகு தூரத்தில் இல்லை!

pumpkinideas.in

செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவ சிகிச்சைகள்

IUI | IVF | ICSI | Semen Banking | Surrogacy
Embryo/Oocyte Freezing | Sperm Donation

ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையம்

கே.எம். சிறப்பு மருத்துவமனையின் ஓர் அங்கம்

453/454, ஆர்.கே.சண்முகம் சாலை
கே.கே.நகர், சென்னை - 600 078
தொலைபேசி: 4353 0444 / 555 / 666 / 777 / 888

செயற்கை கருத்தரிப்பு சிகிச்சையின் வெற்றி தனி மனித மற்றும் மருத்துவக் கூறுகள் சார்ந்ததாகும்.